MENTOR

Gilbert Durand

STRUCTURILE ANTROPOLOGICE ALE IMAGINARULUI

s enciclopedic

II 335.300

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 335. 300

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Colecția MENTOR

GILBERT DURAND

STRUCTURILE ANTROPOLOGICE ALE IMAGINARULUI

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

J72.01
316.6
7-01
Istoria imaginarului
Antropologie
Simbolistică

Antropologie culturală
Istoria imaginarului

Semantica imaginilor
Filosofia imaginarului
Simbolism mistic
Filosofia artei

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

21961

GILBERT DURAND

ALE

STRUCTURILE ANTROPOLOGICE ALE IMAGINARULUI

INTRODUCERE ÎN ARHETIPOLOGIA GENERALĂ

Traducere de MARCEL ADERCA

Postfață de CORNEL MIHAI IONESCU

013569
B.C.U. - IASI

univers enciclopedic
București, 2000

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coordonatorul colecției: CORNEL MIHAI IONESCU

Redactor: MARIA MOROGAN

Coperta: VENIAMIN & VENIAMIN

Tehnoredactare computerizată: MARIANA MÂRZEA

Gilbert Durand
Les structures anthropologiques de l'imaginaire
© DUNOD, Paris, 1992

Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin
Editurii UNIVERS ENCICLOPEDIC

ISBN: 973-9243-99-1

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„SOCRATE: Deci și în cel care nu știe există păreri adevărate chiar cu privire la lucrurile pe care el nu le știe, nu?
MENON: Pare neîndoielnic.
SOCRATE: Deocamdată aceste păreri au început să răsară în el ca prin vis..."

PLATON, *Menon*, 85 c.

„A înrobi imaginația, chiar când este vorba despre ceea ce numim, în mod grosolan, fericire, înseamnă a te sustrage justiției supreme, pe care o aflăm în adâncul ființei noastre. Numai imaginația dă socoteală despre ceea ce poate fi, și aceasta îmi este de ajuns pentru a ridica puțin teribila interdicție; e de ajuns și pentru ca eu să mă abandonez ei, fără teama de a mă înșela..."

A. BRETON, *Primul manifest al suprarealismului*, în De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, p. 283.

BCU IASI / CENTRU UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ LA CEA DE-A UNSPREZECEA EDIȚIE

Iată-ne așadar la ora celei de-a 11-a ediții franceze a acestei cărți. N-am modificat nimic din primul ei demers de-acum treizeci și ceva de ani și din ceea ce au avut darul să precizeze, să integreze în dezvoltările succesive ale antropologiei unui sfert de veac, prefețele celei de-a 3-a, a 6-a și a 10-a ediții. E o carte care, de-a lungul celor trei decenii, n-a făcut decât să-și sporească audiența metodologică și euristică — confirmată de traduceri în spaniolă, în portugheză, în italiană, în română, iar în curând și în engleză. Confirmată la recentul colocviu de la Cerisy-la-Salle (iulie 1991. Anale în curs de apariție la Albin Michel), unde au fost reprezentate paisprezece națiuni prin delegații a 47 Centre de Cercetare asupra Imaginarului răspândite în cele cinci colțuri ale lumii, începând cu Centrul de Cercetare asupra Imaginarului din Grenoble creat acum 25 de ani...

Fără îndoială că din anii 50, de când ne-am conceput studiul, multe din concluziile noastre au câștigat în subtilitate, în precizie, în nuanțare. Cu 30 de ani în urmă confundam încă în prea mare măsură — contrar principiului cartezian — ordinea expunerii cu ordinea cercetării... Dac-ar fi să rescriem această carte, am suprima de pildă suprapunerea inadecvată dintre o repartiție „binară" în două „regimuri" — diurn și nocturn — și o clasificare „terțiară" în trei continente simbolice orânduite atunci potrivit imaginilor a trei grupe de „culori" ale jocului de tarot. Cercetarea noastră pleca de la constatarea binarității, expunerea noastră deschidea dimpotrivă mai larg calea articulațiilor atât de fructuoase ale ternarului. La fel, n-am mai pleca de la structurile schizomorfe (sau mai simplu „eroice") și de la antitezele lor care sunt „fețele timpului". Sacrificând mai puțin unei priorități mult prea etnocentrice care acordă primat „clarității și distincției", am începe mai degrabă cu aceste structuri „mistice", ale căror modele sunt date de coenesteziile animale cele mai

arhaice... Am ajunge în felul acesta, într-un mod mai lipsit de echivoc, să arătăm că fiecare din categoriile celor trei mari constelații structurale poate fi judecată negativ de către celelalte două și că, dacă „fețele timpului" sunt „infernul" imaginarului schizomorf, în mod reciproc „diairesis", „claritatea și distincția" sunt „infernul" duratei concrete a oricărei experiențe imaginare a timpului uman...

Dar aceste rectificări nu infirmă cu nimic tezele principale ale acestei lucrări, cel mult ele separă și privilegiază „ordinea expunerii" de cea a cercetării... După treizeci de ani de utilizări euristice, cartea noastră se consideră încă un bun repertoriu al „marilor imagini" care luminează imaginarul uman *semper et ubique*. Redăm de asemenea rodul acestei activități, pe care prietenii mei înclină a o considera „clasică", sub forma în care ea a fost prezentată inițial, cea din 1959. Mai ales că, așa cum se prezintă, ea ocupă un loc bine conturat, la cumpăna anilor 50 și 60, în cadrul „bazinului semantic" care caracterizează de-a lungul unui întreg secol, începând cu anii 1870–80, demersul imaginarului profund al secolului XX. Acest loc e cel al unei faze pe care am numit-o cândva „amenajarea malurilor", adică după „revărsarea în șiroaie" a simbolismelor, după „despărțirea apelor" operată de suprarealism, după confluențele demersurilor imaginației și a Noului Spirit Științific armat de către Einstein, Niels Bohr și Max Planck cu un raționalism de tip nou — semnificativă în acest sens fiind opera lui Bachelard —, după regalitatea psihanalizei și imaginea părintelui mitic Freud, malurile acestui imens șuvoi, care scaldă întreaga sensibilitate a secolului XX, se constituie în totalități filosofice, în sisteme interpretative dintre care trebuie semnalate, în domeniul francez, câteva titluri: *Antropologia structurală* (1958) și *Gândirea sălbatică* (1962) de Cl. Lévi-Strauss, *Simbolica Răului* (1960) de P. Ricœur, *Poetica Visării* (1961) de Bachelard, *Imaginația creatoare în sufismul lui Ibn Arabi* (1958) și *Pământ Ceresc și Corpuri de Înviere* (1961) de Henry Corbin, *Mituri, Vise și Mistere* (1957) de Mircea Eliade etc.

Anii 50/60 erau într-adevăr cei în care edificarea unei „statici" se impunea, iar *Structurile antropologice ale Imaginarului* se înscriau în elaborarea unei asemenea statici.

Se înțelege că o atare „statică" aveam s-o continuăm, cu timiditate mai întâi în timpul trăit și consemnat în scris al unui romancier, Stendhal *(Decorul Mitic al Mănăstirii din Parma)*, printr-o dinamică cu un pronunțat spor de precizie în volumul *Figuri mitice și fețe ale operei*...

Constatăm totodată cu o reală satisfacție faptul că editorul nostru Dunod reeditează în acord cu „statica" noastră această ultimă lucrare (elaborată în anii 75–79), umplând astfel, prin această cuplare, un supărător hiatus între aplicațiile „statice" ale grilei noastre de lectură arhetipică și dezvoltarea dinamică a „mitocriticelor" și a „mitanalizelor". Reluând ceea ce schițasem referitor la opera lui Stendhal, testăm o metodă care se sustrage „psihocriticii" prea îngust freudiene a lui Ch. Mauron și încearcă să aureoleze mitocritica unei opere sau a unei singure lucrări — fie a unor pictori ca Bosch, Dürer, Goya sau Rubens, fie a unor scriitori precum Xavier de Maistre, Shelley, Zola, Baudelaire, Gide, Proust, Hesse, Meyrink... — prin mitanaliza unei întregi epoci.

E într-un fel ciorna a ceea ce vom dezvolta mai târziu (1982) sub numele de „topică socio-culturală" și de „bazin semantic".

ianuarie 1992

PREFAȚĂ LA CEA DE-A ZECEA EDIȚIE

Indiscutabil că e întotdeauna o satisfacție pentru un autor să-și vadă una din lucrări ajunsă la a zecea ediție — fără a socoti cele cinci ediții în limbi străine —, dar această satisfacție nu e decât amor propriu. Ea ține mai întâi de-o constatare făcută pe baza unor verificări pozitive a ipotezelor noastre de către epistemologia și *Weltanschauung*-ul în mișcare vreme de-un sfert de veac. A răspunde așteptării câtorva sute de mii de cititori cultivați înseamnă că teoriile vehiculate de-o carte au penetrat în profunzime — și la distanță de unele formule de suprafață — domeniul epistemologic și filosofic al acestui sfârșit de veac.

Evident că o serie de descoperiri și de piste științifice au avut darul să aducă un plus de rafinament celor ce susțineam noi pe-atunci cu mijloacele euristice ale epocii (adică ale anilor 50): reflexologie, psihanaliză, psihologie a profunzimilor (pe care Franța o descoperea anevoie) și în sfârșit poetică bachelardiană.

Am mai avut și numeroase confirmări empirice, venite fie în amonte din partea etologiei contemporane (Spitz, Kayla, Lorenz, Portmann etc.), fie în aval din partea unei psihologii și a unei anumite psihologii sociale

experimentale (Y. Durand, B. Duborgel, Danièle Rocha-Pitta etc.), fie mai ales din a „științelor literaturii" (S. Vierne, J. Perrin, Ch. Robin, P. G. Sansonnetti, R. Bourgeois, V. Sachs, G. Bosetti, A. Frasson-Marin, P. Cambronne, J. Thomas etc.), dar și din a unei sociologii franceze ieșite încet-încet din toropeala unui neopozitivism îngust (G. Balandier, J. Servier, L. V. Thomas, M. Maffesoli, P. Tacussel, F. Pelletier, J. F. Matteudi, J. P. Sironneau, A. Pessin etc.), în sfârșit din partea unei filosofii realmente „noi", care integrează supozițiile viziunii lumii de la sfârșitul secolului nostru (J. J. Wunenburger, F. Bonardel etc.). De altfel, lucrările lui Henry Corbin dezvăluindu-ne filosofiile imaginației creatoare din Islam — în special la Ibn Arabi, Avicenna, Molla Sadra Shirazi, Sorhawardi — erau de natură să ne asigure că *Galaxia imaginarului*[1], pe care noi o exploram de douăzeci de ani, era chiar firmamentul epistemologic și filosofic cu întunecata-i aurora a acestui sfârșit de secol XX.

Dar ce e de natură mai ales să revigoreze această galaxie sunt progresele științelor așa-zis exacte: fizica teoretică și aplicată, biologia și în sfârșit matematicile.

Teza generală pe care o avansam acum douăzeci și cinci de ani, fără măcar să ne dăm atunci prea bine seama de importanța faptului, se dovedește pe deplin confirmată de întregul curent contemporan al epistemologiei și al științei creative: în spatele filierelor explicative ale oricărei antropologii, și anume a psihanalizelor și a structuralismelor la modă, există constante formative și informative absolut eterogene, ireductibile, recurente de-a pururi în raport cu „diferențele" de timp, de momente istorice sau existențiale, de climate culturale. Există așadar cel puțin o natură a *Sapiens*-ului, făcută nu din formalități goale, ci din dorințe multiple bine determinate, și care își are propriul „cuvânt de spus" în dialogul patetic cu necesitățile obiective, entropiile timpului și ale morții.

În interiorul acestei „mari schimbări"[2] pe care o trăiește știința contemporană, și unde regăsim peisaje epistemologice, euristice și filosofice familiare, putem repera cu interes câteva consonanțe cu cartea de față.

Mai întâi noțiunea de *thema* plurală, sau *themata*, lansată de fizicianul de la Harvard, Gerald Holton, și prin care caracterizează un climat de imaginație propriu unui moment sau al altuia, unei individualități științifice sau a alteia, e foarte înrudită cu noțiunea de „schemă imaginară" sau mai exact „verbală" pe care o puneam în

evidență acum un sfert de veac, presimțind atunci — confirmare venită și din partea sociologului Pitrim Sorokin — că aceste *themata/scheme* impregnau într-o mai mare măsură decât o descoperă Holton imense zone ale cunoașterii și ale sensibilității în timp și în spațiu. Pe această intuiție se întemeiază prezenta noastră concepție a unei „mitanalize"[3].

Aceste mari spații/timp absolut determinante ale imaginarului, pe care le numeam timid „regimuri", „structuri figurative", sugerând gruparea acestor forțe ale imaginilor în „constelații" sau în „roiuri", și pe care am dori să le numim acum, dac-ar fi să rescriem această carte, „bazine semantice", constituie ceea ce biologia și genetica cea mai contemporană, cea a unui Waddington sau a unui Sheldrake[4], numesc *șreodă* — noțiune pe care matematicianul René Thom o va relua pe contul lui sub numele de „câmp morfogenetic"[5]. Să notăm în trecere că această noțiune de „câmp morfogenetic" se regăsește sub alți termeni la un mare istoric francez contemporan: Fernand Braudel[6]; în pofida supozițiilor adeseori prea clasic deterministe, descoperă noțiuni euristice precum cele — în timp — de „lungă durată" și — în spațiu — de „economie/lume" care sunt foarte înrudite cu propria noastră concepție de „bazin semantic".

Un pas în plus face epistemologia contemporană, când fizica cuantică îl constrânge pe fizicianul londonez David Bohm — plecat totuși de la niște supoziții materialiste — să „inverseze" viziunea despre lume a fizicii elementariste și să stabilească faptul că „interrelația cuantică a Universului în ansamblul ei e *realitatea* fundamentală". Fizica de vârf înlocuiește atunci noțiunea lineară și elementaristă de *explicație* cu cea de *implicație*, regăsind astfel marea imagine ermetistă sau pe cea a *Naturphilosophie*-ei schellingiene, imaginea lui *Unus Mundus*[7] — imagine majoră a întregii filosofii pneumatice care se degajă din noțiunea de individualizare la Jung[8] — și pe care am inclus-o în cartea de față cu ambițioasa intenție de a scrie o „arhetipologie generală", adică un *mundus* al imaginarului care să înglobeze orice gândire posibilă, implicit așa-zisa obiectivitate și mișcările rațiunii.

În sfârșit această „șreodă" generală care poartă curentul epistemologic contemporan, și unde această carte ne situează, duce la o revizuire sfâșietoare a cauzalității, adică a formelor *a priori* pe care se întemeiază oricum de la Kant încoace: spațiul și timpul. În fizica de vârf post-einsteiniană, după cum subliniază fizicianul d'Espagnat[9], realul e cel puțin „estompat" — Hubert Reeves, astrofizicianul, ne spune că *thema* imaginară a fizicii actuale e cea a unui imaginar de *acțiune*, fie ea la distanță, și nicidecum a unui imaginar de *obiect*[10]. Din această „estompare" a realului, din această suprimare a noțiunii de traiectorie legată de imaginea obiectului

(faimoasele bile de biliard ale cartezianismului) rezultă scandalosul „paradox" pe care-l menționează Feynman, în jurul căruia gravitează toată mecanica cuantică, și pe care o focalizează disputele și în final trecerea la rang de „paradigmă" — grație experiențelor de la Orsay efectuate de O. Costa de Beauregard (1980–1981) — a „paradoxului" lui Einstein/Podolski/Rosen. Nu ne putem nicidecum extinde aici asupra consecințelor experimentării pe care ne lăsa s-o presimțim cea a „găurilor" lui Feynman[11]. Să spunem filosofând că vechea noțiune de cauzalitate — și suportul ei spațio/temporal — iese depășită, zdruncinată de această cercetare de vârf, așa cum arată conceptul de „non-separabilitate" la d'Espagnat de pildă, până la urmă foarte apropiat de noțiunea de *formative causation* a lui Sheldrake și de cea de „traiect antropologic": un principiu de analiză care poate, cu aceeași fiabilitate, să plece de la un „capăt" oarecare al unui ansamblu sistemic. Ce-ar fi de spus? Că într-un univers în care noțiunile de timp și de spațiu nu mai sunt niște cadre newtoniene, la limită *efectul* vechii fizici devine în mod scandalos propria sa *cauză*. Totul se petrece — îndeosebi pentru noi, simbologii — ca și cum maturația sau repetarea efectului (faimoasele „redundanțe") ar crea o funcție cauzativă.

E o revoluție fundamentală. Să spunem aici cum am văzut-o pregătindu-se în decursul ultimilor douăzeci de ani în cercul Fundației Eranos[12] din Elveția, când vreme de jumătate de secol convergența gândirii unui Schrödinger, Jung, Eliade, Portmann, Corbin a străpuns „bazinul semantic" adânc în care vin să se adune în zilele noastre toate curențele veritabil operative ale științelor Naturii și Omului.

Mai e oare cazul să subliniem că această convergență constituie, ștergând limitele conceptuale dintre „poezie" și „știință", totodată un nou acces la cunoașterea totală sau gnosa, pe care o intuia demi-afabulația lui Raymond Ruyer[13], pe care încearcă s-o contureze „sistematica" lui Jean Charon, și pe care o îngăduiau deja și complementaritatea lui Niels Bohr sau a lui Capra[14] și contradictorialitatea lui Lupasco reluată de gânditori ca Beigbeder, P. Faÿsse și J. J. Wunenburger?

Intrăm așadar, în mod paradoxal, mulțumită accesului la *Noul Spirit Științific* și la fenomenologia imaginarului lui Gaston Bachelard, în faza post-Bachelard[15]. Cartea de față, cu un sfert de veac în urmă, enunța, fără a avea deplina conștiință a faptului, această mare schimbare. Ilustrând astfel că efectul — în cazul acesta un studiu empiric, care se voia cvasi-exhaustiv, al articulațiilor imaginarului — prevestea această mare confluență de teorii ale tuturor orizonturilor științei, care în formulările

lor, formulări matematice adeseori, apar ca suport „cauzal" al cercetărilor empirice întreprinse de Jung, de Eliade, de Bachelard și de mine însumi.

Suntem fericiți să vedem aceste „convergențe" validate de CNRS care mi-a încredințat în 1981 responsabilitatea unui grup de cercetări coordonate amplificând Centrul de Cercetare asupra Imaginarului pe care-l creasem cu șaptesprezece ani în urmă. Reunirea a nouăsprezece laboratoare franceze și străine considerabil pluridisciplinare coordonate pentru o primă cercetare cu tema „Schimbare de mit și mituri ale schimbării" ne va permite să elucidăm într-o mai mare măsură uriașul curent de gândire care e pe cale să modifice profund, sub ochii noștri, destinul intelectual și filosofic al Occidentului.

Republicăm această carte păstrând întocmai textul primelor ediții. Evident că, așa cum am mai scris, sunt conștient că limbajul epistemologic se demodează în douăzeci și cinci de ani. Prezenta prefață va îngădui, nădăjduim, racordările conceptuale necesare. Continuăm să credem că această cantitate de reflexie poate încă să aducă servicii cercetătorilor din domeniul științelor umanistice care vor să se situeze ferm în acele orizonturi ale cercetării care au deschis calea a două-trei decenii de revoluție epistemologică și filosofică.

noiembrie 1983

NOTE

[1] Cf. *La Galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'œuvre de G. Durand*, colectiv condus de M. Maffesoli, Paris, Berg International, 1980.

[2] Cf. intervenția noastră la colocviul CNRS-GRECO 130013, Sorbona, decembrie 1983.

[3] Cf. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979.

[4] Cf. R. Sheldrake, *A new science of life: the Hypothesis of Formative Causation*, London, Blond and Briggs, 1981.

[5] Cf. R. Thom, „Les Racines biologiques du symbolisme", în *La Galaxie de l'imaginaire, op. cit.*

[6] Cf. *Le Temps du Monde*, Paris, A. Collin, 1979.

[7] Cf. M. Cazenave, *La Science et l'âme du monde*, Paris, Imago, 1983.

[8] Cf. C. G. Jung și W. Pauli, *Natur, Erklärung und Psyche*, Walter Verlag.

[9] B. d'Espagnat, *A la recherche du réel*, Paris, Gauthier-Villars, 1980.

[10] Cf. H. Reeves, „La Symétrie, une image-cle de la physique moderne", la colocviul CNRS-GRECO 130056 *Savoir rationnel et savoir imaginaire*, Paris, Sorbona, 16–17 decembrie 1983.

[11] Cf. R. Feynman, *La Nature de la physique*, trad. fr. Paris, Seuil, 1980; O. Costa de Beauregard, *La Physique moderne et les pouvoirs de l'esprit*, convorbiri cu M. Cazenave și E. Noël, Paris, Le Hameau, 1981.

[12] Cf. articolul nostru „Le Génie du lieu et les heures propices", *Eranos Jahrbuch*, nr. 50, 1982.

[13] Cf. R. Ruyer, *La Gnose de Princeton*.

[14] Cf. F. Capra, *Le Tao de la physique*, Paris, Tchou.

[15] Cf. G. Durand, „Le Grand changement ou l'après-Bachelard", Colocviul CNRS-GRECO 130056, *op. cit.*

PREFAȚĂ LA CEA DE-A ȘASEA EDIȚIE

Tezele pe care le susținea această carte cu exact douăzeci de ani în urmă, în avangarda studiilor favorizate de psihanaliză, de suprarealism și de fenomenologia bachelardiană, s-au văzut din an în an confirmate de curentul de gândire care marchează „marea cotitură" a civilizației pe care o trăim de-un sfert de veac.

Vechile neopozitivisme unidimensionale și totalitare pierd cu fiecare zi câte puțin din rămășițele prestigiului lor, subminate de instrumentarea cercetării științifice moderne, ca și de frământarea și aspirațiile tinerilor din vremea noastră. Cât privește structuralismul formal, el s-a închis de-a pururi în ghetoul unui limbaj steril, prețios și adeseori ridicol. Iar dacă școlile și mass-media noastră se mai fac ecoul acestor vechituri, cercetarea de vârf a lichidat aceste obstacole epistemologice ale ultimului secol. Manifestului „Noului Spirit Științific", lansat acum patruzeci și cinci de ani, îi poate urma în zilele noastre cu pertinență un manifest al „Noului Spirit Antropologic"[1].

Atâtea lucrări de prim ordin, ca acelea ale lui Eliade, Corbin sau Dumézil, atâtea epistemologii de avangardă ca acelea ale sistematicianului Bertalanffy, ale biologului François Jacob, ale matematicianului Thom[2], au avut darul să exprime cu claritate topica lupasciană care venea în sprijinul cercetării noastre; atâtea publicații de

genul „noi filosofi", „noi sociologi", „noi psihologi" — precum James Hillman, ba chiar „noi teologi" — precum David L. Miller, s-au orientat spre aceleași zări pe care le descoperea odinioară cartea aceasta pe care găsim necesar s-o reeditäm pentru a șasea oară, lucrare ce ni se pare a nu fi pierdut nimic din valoarea ei euristică. Noi înșine și colaboratorii noștri apropiați Centrului de Cercetare asupra Imaginarului n-am încetat să amplificăm și să consolidăm în proceduri de „mitocritică" și de „mitanaliză" perspectivele trasate aici acum douăzeci de ani[3].

Sunt desigur perspective ce urmează a fi completate. Am dori îndeosebi să dăm etologiei ultimilor douăzeci de ani ceva din suflul nou al reflexologiei betchereviene. Dar Lorenz, Tinberger sau Portmann nu ni se pare a fi anulat fundamental lucrările deschizătoare de drumuri ale Școlii din Leningrad. Dacă orice știință se întemeiază pe o „filosofie a lui nu", demersul științific constituie în aceeași măsură o traiectorie coerentă în jerba plurală a expansiunii sale. S-au confundat prea mult viziunile lumii și ale omului — toate circumstanțiale, induse de-o etapă metodologică sau alta și foarte puțin hipostaziate științific — cu deontologia comună oricărei faze a cunoașterii. E cazul s-o facem în continuare? Demersul prudent empiric pe care l-am urmat în cartea de față se află la antipodul unui sistem unitar. Nu trebuie făcută confuzia între sistemic și spirit de sistem. În nici un caz! De asemenea n-a fost niciodată vorba aici de „Structură absolută", nici de revelații cu surle și trâmbițe ale unor „lucruri ascunse". Absolut deloc! Întrucât orice „structură" implică prin definiție o relație între niște elemente care sunt sub-sistemele sale, și asta la nesfârșit, iar ceea ce descriem și clasăm noi ține de evidență, e cunoscut și repetat în toate miturile și poemele umanității: „de la facerea lumii" *semper et ubique*. Etica savantului necesită deopotrivă perseverenta și erudita competență cât și disponibilitatea de spirit față de fenomene, adică față de miraculosul neprevăzut a ceea ce „se ivește". În afară de această dublă atitudine de modestie cultivată și de libertate a spiritului, nu e decât șarlatanie și ideologie sectară. Prea adesea încă incompetența șarlatanului și aroganța sectarului se împletesc în „cantități" peremptorii și premature care-i încurajează cu mare tam-tam pe nostalgicii dictaturii scientiste.

Avem însă agreabila certitudine că e vorba doar de niște lupte de ariergardă. Că-i place ori nu domnului Homais, nici sensul istoriei nu mai e ce-a fost! O gândire „în contratimp" a construit departe de luminile scolastice speranța și spiritul lumii ce vine. Cartea de față nu-și atribuie

decât meritul de-a fi fost prezentă, vreme de-un sfert de veac, în cohorta victorioasă a acestor „trubaduri".

NOTE

[1] Cf. cartea noastră *Science de l'Homme et Tradition,* Noul Spirit Antropologic.

[2] Cf. „Morphologie et Imaginaire" Colectiv. *Circé* nr. 8 & 9, Lettres Modernes, 1978.

[3] Cf. cartea noastră *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979), Dunod, 1992.

PREFAȚĂ LA CEA DE-A TREIA EDIȚIE

În pragul celei de-a treia ediții a acestei lucrări care n-are o vechime mai mare de nouă ani, fără a schimba nimic din chiar textul primei ediții, care nu se voia decât un modest repertoriu inventariat și clasat al dinamismelor imaginare, ținem să întocmim un foarte scurt inventar epistemologic al stării în care se află în prezent problemele relative la „Structuri" și la „Imaginar".

Cât privește primele, în pofida întregii publicități jenante făcute diverselor „structuralisme", vom spune că poziția noastră nu s-a schimbat, că ea s-a văzut confirmată de lucrările lui Stéphane Lupasco sau ale lui Noam Chomsky[1], și prea puțin clătinată de unele lucrări, remarcabile altminteri, ale vechii gărzi a „structuralismului formal" și jakobsonian[2]. Dacă pentru Chomsky există o „gramatică generativă" și un soi de infrastructură creațională a limbajului, dacă pentru Lupasco o întreagă structură profundă e un sistem „material" de forțe în tensiune, pentru noi structura fundamentală, „arhetipică", n-a încetat o clipă să țină seama de materialele axiomatice — deci de „forțele" — Imaginarului. În spatele formelor structurate, care sunt niște structuri secătuite sau epuizate, transpar fundamental structurile profunde care sunt, așa cum Bachelard sau Jung știau deja, niște arhetipuri dinamice, niște „subiecte" creatoare.

Ceea ce în mod strălucit confirmă lucrările lui N. Chomsky e că există o structurare dinamică în proiectarea generală a frazelor într-o mai mare măsură decât în formele moarte și goale ale categoriilor sintactice și lexicologice. E ceea ce încercam să evidențiem, cu zece ani în urmă, sub titlul capitolelor noastre terminale consacrate unei „fantastici transcendentale". Altfel spus, așa cum vom avea prilejul să precizăm într-o foarte proximă lucrare, nu se poate vorbi de „structură" decât dacă formele părăsesc domeniul schimbului mecanic pentru a trece în cel al folosinței semantice, decât dacă structuralismul acceptă o dată pentru totdeauna să fie „figurativ". Altfel demersul structuralist se pierde în cercetarea sterilă a ceea ce Ricœur numea „sensul unui nonsens".

Felul în care se prezintă cea de-a doua problemă — cea relativă la studiile asupra Imaginarului — rămâne solidar acestei reafirmări a unui structuralism „materialist" sau „figurativ". La drept vorbind, puține lucrări semnificative au apărut din 1960 încoace cu privire la problema Imaginarului. Singura care se reclamă de la această problemă se datorează unui psiholog, care, în ciuda calităților sale incontestabile de bun psiholog, nu poate percepe funcția Imaginarului altfel decât a făcut-o vreme de-un secol, și acum 30 de ani o dată cu Sartre, filosofia psihologică îngustă iscată din intelectualismul asociaționist și, prin el, din concepțiile cu totul perimate de pe vremea lui Aristotel.

Cărțulia lui Philippe Malrieu constituie în această privință un regres în raport cu lucrările lui Bachelard pe care-l critică, ale psihanalizei și ale suprarealiștilor. Nu numai că autorul reia în nume personal teza clasică a Imaginarului ca mod „primitiv" al cunoașterii științifice și al existenței în funcție de semen (că nu iese cu alte cuvinte din complexul de cultură al Occidentului creștin și tehnocrat plasând ca valori supreme știința de tip fizico-chimic și relația interpersonală de tip evanghelic), dar se mai și înșală amarnic când îi reproșează lui Bachelard, și mie, „primatul" material al Imaginarului. Și când, criticând „caracterul arbitrar" al clasificării pe care o fac, adaugă într-o notă, apropo de simbolismul crucii: „Ne-ar putea duce gândul și la dominanta diairetică, schizomorfă: crucea, ca și copacul, indică înălțarea, și totodată răscrucea, opțiunea", psihologul confundă propria sa fantezie (funcționând în regim polemic și diairetic!) cu conținutul pozitiv al simbolismului crucii (așa cum ni-l semnalează inventarierile științifice ale antropologiei). Față de miile și miile de interpretări culturale ale crucii ca „convergență a contrariilor, totalizare, centru al Universului", cu câtă

îndreptățire poate psihologul alătura crucea, simbol al înălțării, opțiunea? Dacă observațiile critice ale lui P. Malrieu s-ar întemeia pe o analiză antropologică serioasă, ar reține faptul că, atunci când crucea se îndreaptă spre o accepție schizomorfă, ea se deformează și deplasează figuri cu simetrie punctuală (crucea grecească, aztecă, maya, svastica etc.) spre forme denaturate ale crucii (crucea latină) și in extremis spre simplu „tau" al crucifixului, spre simplu stâlp pe care „e ridicat" (dar tot ca „pontifex") Mântuitorul și unde dispare intersectarea constitutivă a structurii cruciforme. Până într-atât e de adevărat că — în pofida oricărei manipulări psihologice vizând reducerea Imaginarului la nivelul unui mijloc primitiv — Imaginarul posedă o realitate la care vin să se ralieze cu necesitate fanteziile psihologului însuși. Aceste fantezii, deopotrivă cu imaginea persoanei sau a interpersonalului, nu sunt niște imagini privilegiate. A considera valorile privilegiate ale propriei culturi ca pe niște arhetipuri normative pentru alte culturi înseamnă oricum a da dovadă de colonialism intelectual. Caracter normativ nu pot avea decât niște mari îmbinări plurale de imagini în constelații, în roiuri, în poeme sau în mituri.

Cât despre imputarea ce ni s-a adus adeseori de-a ne „mărgini" la clasificarea „betchereviană", ea nu e propriu-zis decât consecința acelui complex de cultură occidentală care, pe de o parte, se ferește de orice fiziologism antropologic în numele — mai mult sau mai puțin mărturisit — al unui anumit „spiritualism" vag, fie el personalist, și care, pe de altă parte, vrea cu orice preț să privilegieze un ax de determinări explicative și după vechiul adagiu aristotelic „a ști prin cauză". Numai că, repet, ca în urmă cu zece ani: reflexologia se aliniază structurilor traiectului antropologic, și nu viceversa. Reflexul dominant n-a fost niciodată pentru mine principiu explicativ, a fost cel mult element de confirmare, de racordare cu foarte serioasele lucrări ale Școlii din Leningrad.

Să mai spunem, în sfârșit, un cuvânt pentru a răspunde unei ultime observații critice: imputarea de-a nu fi ținut seama de geneza imaginilor, a istoriei. Vom răspunde mai întâi că această carte nu-și propunea să arate cum se construiesc și se transformă structurile. Înainte de-a putea vorbi de „construirea structurilor" trebuie formulată o ipoteză conceptuală, un lexic operatoriu al structurilor, cu riscul de a-l modifica ulterior, și anume operând. Cartea de față nu s-a voit, o repetăm, decât un repertoriu comod, și static, al marilor constelații imaginare. Și, revendicându-se de la un anume structuralism, a vrut mai ales să nu mistifice escamotând — cum

obișnuiește Occidentul — caracterul mitic (susceptibil așadar de clasificare imaginară) al istoriei. Evident că nu facem confuzia între mit istoric și geneza unui fenomen. Dar geneza scapă istoriei și rezervăm altor lucrări studiul dinamic — complex și non-linear — al formării și al transformării imaginilor, miturilor, simbolurilor și... istoriei.

În rezumat, ca acum zece ani, Imaginarul — adică ansamblul imaginilor și al relațiilor dintre imagini care constituie capitalul gândit al lui *homo sapiens* — ne apare ca marele denominator fundamental la care vin să se ralieze toate procedurile gândirii umane.

Imaginarul este această răscruce antropologică care îngăduie luminarea unui anume demers al unei științe umane prin cutare alt demers al altei științe. Întrucât noi contestăm mai mult ca oricând, în acest an 1969, parcelările universitare ale științelor omului care, abordând gigantica problemă umană prin prisma unor vederi înguste și partizane, mutilează complexitatea comprehensivă (adică unicul izvor de înțelegere posibilă) a problemelor ridicate de comportamentul marii maimuțe golașe: *homo sapiens*. Mai mult ca oricând reafirmăm că toate problemele relative la semnificație, deci la simbol și la Imaginar, nu pot fi pasibile — fără falsificare — de-o unică descendență a științelor umanistice. Orice antropolog, fie el psiholog, sociolog sau psihiatru specializat, trebuie să posede un total cultural de așa natură încât să depășească cu mult — prin cunoașterea limbilor, popoarelor, istoriei, civilizațiilor etc. — bagajul debil distribuit de Universitățile noastre sub apelativul: Diplome de Psihologie, de Sociologie, de Studii medicale... Pentru a putea vorbi cu competență de Imaginar nu trebuie să te încrezi în îngustimile sau în capriciile propriei imaginații, ci să posezi un repertoriu aproape exhaustiv al Imaginarului normal și patologic în toate straturile culturale pe care ni le propun istoria, mitologiile, etnologia, lingvistica și literaturile. În acest fel ne regăsim totodată fidelitatea materialistă față de acel comandament bachelardian atât de rodnic: „Imaginea nu poate fi studiată decât prin imagine...". Numai atunci putem cu onestitate vorbi în cunoștință de cauză de Imaginar și-i putem tălmăci legile. Și prima constatare revoluționară pe care o facem o dată cu autorul *Psihanalizei focului* și cu cel al *Manifestului suprarealismului* e că acest Imaginar, departe de-a fi epifenomenala imaginație la care o reducea foarte sumara psihologie clasică, e, dimpotrivă, norma fundamentală — „justiția supremă", scrie Breton — față de care continua

fluctuație a progresului științific apare ca un fenomen anodin și lipsit de semnificație.

La aceste concluzii am ajuns acum nouă ani în urma unor laborioase cercetări care au dat naștere cărții de față. La aceste concluzii rămânem și în 1969. Totodată republicăm întocmai lucrarea editată în 1960, reeditată apoi în 1963. Sperăm că acest soi de „Manual" al Imaginarului va aduce aceleași servicii ca în trecut diverșilor cercetători care pun în centrul preocupărilor lor fragila măreție a lui *homo sapiens*.

NOTE

[1] Cf. în special S. Lupasco, *Qu'est-ce qu'une structure?* Bourgeois, 1967, și N. Chomsky, *Syntactic Structures*, Mouton, 1964.

[2] Cf. A. J. Greimas, *La Sémantique structurale*, Larousse, 1966.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INTRODUCERE

„O antropologie înțeleasă în sensul cel mai larg, adică o cunoaștere a omului bazată pe asocierea a diverse metode și a diverse discipline, și care într-o bună zi ne va dezvălui mecanismele tăinuite ce pun în mișcare acest oaspete, prezent fără să fi fost invitat la dezbaterile noastre: spiritul uman..."

CL. LÉVI-STRAUSS, *Antropologie structurale*, p. 91.

„Dacă documentul scapă prea adesea istoriei, el nu poate scăpa clasificării."

A. LEROI-GOURHAN, *L'homme et la matière*, p. 18.

IMAGINILE DE „TREI PARALE"

Gândirea occidentală și în special filosofia franceză are drept tradiție constantă tendința de a devaloriza ontologic imaginea și psihologic funcția imaginației „meșteră într-ale erorii și falsității". S-a remarcat[1], pe drept cuvânt, că vasta mișcare de idei care de la Socrate, trecând prin augustinism, scolastică, cartezianism și secolul luminilor, ajunge până la gândirea lui Brunschvicg, Lévy-Bruhl, Lagneau, Alain sau Valéry, are drept urmare „ținerea în carantină" a tot ce e considerat a fi o vacanță a rațiunii. Pentru Brunschvicg orice imaginație — fie ea și platoniciană! — constituie „un păcat față de spirit"[2]. Pentru Alain, mai îngăduitor, „miturile sunt idei în devenire", iar imaginarul e copilăria conștiinței[3].

S-ar fi putut nutri nădejdea, pare-se, ca psihologia generală să fie mai indulgentă cu imaginația. Nici gând. Sartre a arătat[4] că psihologii clasici confundă imaginea cu dubletul mnezic al percepției, garnisind spiritul cu „miniaturi" mentale care nu sunt decât niște cópii ale lucrurilor obiective. În ultimă instanță, imaginația e redusă, de către clasici, la acea zonă situată dincoace de pragul senzației, și care e denumită imagine remanentă sau consecutivă. Tocmai pe terenul acestei concepții a unui imaginar devalorizat prinde rădăcini asociaționismul[5], efort lăudabil, desigur, de explicare a conexiunilor imaginative, dar care păcătuiește prin aceea că reduce imaginația la un *puzzle* static și plat, iar imaginea la un amestec foarte echivoc la jumătatea drumului între soliditatea senzației și puritatea ideii. Bergson[6] a dat prima lovitură hotărâtoare asociaționismului, deschizând noi dimensiuni

în *continuum*-ul conștiinței. Totuși Bergson nu eliberează complet imaginea de rolul subaltern pe care i-l atribuia psihologia clasică. Întrucât la el imaginația se transformă în memorie, într-un fel de socotitor al existenței, care se dereglează prin caracterul compensator al visului și se regularizează prin atenția perceptivă acordată vieții. Sartre însă remarcă faptul că nu se poate confunda imaginatul cu rememoratul. Iar dacă memoria colorează cum se cuvine imaginația cu reziduuri *a posteriori*, nu e mai puțin adevărat că există o esență proprie a imaginarului care diferențiază gândirea poetului de cea a cronicarului sau a memorialistului. Există o *facultate a posibilului* pe care e necesar s-o studiem cu alte mijloace decât introspecția bergsoniană suspectă întruna de regres. Nu vom stărui mai mult asupra criticii temeinice pe care Sartre o îndreaptă în același timp împotriva teoriei clasice a imaginii miniatură și împotriva doctrinei bergsoniene a imaginii amintire[7], reproșând atât uneia cât și celeilalte că „reifică[8]" imaginea și distruge astfel dinamismul conștiinței alienându-i funcția principală care constă mai degrabă în a cunoaște decât în a fi: „Fără îndoială că pietroaiele lui Taine au fost înlocuite cu niște vaporoase neguri vii în neîncetată transformare. Dar aceste neguri n-au încetat prin aceasta de-a mai fi lucruri..."[9] E cazul acum să ne întrebăm dacă Sartre din *L'Imaginaire* și-a ținut făgăduielile critice din *L'Imagination*.

Pentru a evita „reificarea" imaginii, Sartre preconizează metoda fenomenologică, metodă care prezintă avantajul de-a nu lăsa să apară din fenomenul imaginar decât intenții dezbărate de orice iluzie de imanență[10]. Primul caracter al imaginii pe care-o scoate în evidență descrierea fenomenologică e că ea este o conștiință, că e, drept urmare, ca orice conștiință, înainte de toate, transcendentală[11]. Al doilea caracter al imaginii care diferențiază imaginația de celelalte moduri ale conștiinței e că obiectul imaginat e dat imediat ca atare, în timp ce cunoașterea perceptivă se formează încet prin aproximații și luări succesive de contact. Numai un cub imaginat are dintr-o dată șase fețe. Așadar observarea unui atare obiect prin imaginație nu mă învață nimic, ea nu e, la urma urmei, decât o „cvasi-observație[12]". De-aci rezultă de îndată un al treilea caracter[13]: conștiința imaginativă „își pune obiectul ca un neant"; acel „a nu fi" ar constitui categoria imaginii, ceea ce îi explică cel din urmă caracter al său, adică spontaneitatea[14]; imaginația sare cu ușurință peste obstacolul care e opacitatea laborioasă a realului perceput, iar vacuitatea totală a conștiinței corespunde unei totale spontaneități. Analiza imaginarului conduce așadar la un fel de *nirvana* intelectuală, el nemaifiind decât o cunoaștere dezamăgită, o „sărăcie esențială".

Degeaba încearcă Sartre, în capitolele următoare, să facă un recensământ complet al „familiei imaginii"[15], nu va reuși să împiedice ca aceasta să fie privită altfel decât ca o foarte săracă rubedenie mentală, iar ca ultimele trei părți ale lucrării sale[16], în care abandonează de altfel metoda fenomenologică, să fie altceva decât un laitmotiv al „degradării" cunoașterii pe care o reprezintă imaginea. În textul psihologului revin fără încetare epitete și apelațiuni degradante[17]: imaginea este o „umbră a obiectului" sau „nu e nici măcar o lume a irealului", imaginea nu e decât un „obiect fantomă", „fără urmări"; toate calitățile imaginației nu sunt decât „neant", obiectele imaginare sunt „suspecte"; „viață factice, încremenită, scolastică, încetinită, care pentru majoritatea oamenilor nu e decât o soluție adoptată în lipsă de altceva mai bun, e tocmai cea după care jinduiește un schizofrenic..."[18]. În sfârșit, această „sărăcie esențială" care constituie imaginea și se manifestă îndeosebi în vis „seamănă totodată foarte mult cu eroarea în spinozism"[19], iar imaginea se pomenește astfel din nou a fi „meșteră într-ale erorii", ca la metafizicienii clasici. Mai mult, rolul imaginii în viața psihică e redus la cel al unei posesiuni cvasi-demoniace, neantul dobândind un soi de consistență „magică" prin caracterul „imperios și copilăros"[20] al imaginii care se impune cu îndărătnicie gândirii. Până la urmă, și într-un mod absolut paradoxal, Sartre, în concluzia sa, pare să dezmintă brusc dualismul — pe care se străduise să-l stabilească de-a lungul a două sute treizeci de pagini — între spontaneitatea imaginară și efortul de cunoaștere adevărată, și revine la un fel de monism al *cogito*-ului. Departe de a trage concluziile logice ce decurg din negativitatea constitutivă a imaginii, se mărginește să confunde într-o neantizare generală afirmarea perceptivă sau conceptuală a lumii, ca și fanteziile irealizante ale imaginației. Conștiința realului și conștiința irealului se reconciliază prin procesul general de neantizare; iar lucrarea ajunge la următoarea concluzie banală: „Această conștiință liberă... care depășește realul în fiecare clipă, ce este, în fond, dacă nu pur și simplu conștiința așa cum se dezvăluie sieși în *cogito*?"[21] Această afirmație e urmată de un foarte contestabil *post-scriptum* constituit din niște considerații estetice, în care Sartre reia teza irealității artei și tema resentimentului împotriva poeziei. Autorul lucrării *L'Imaginaire* își aduce aminte că l-a ponegrit pe Baudelaire, ca și pe Camus și pe Faulkner[22].

Sartre are meritul incontestabil de-a fi făcut efortul să descrie funcționarea specifică a imaginației și s-o deosebească net — cel puțin în primele două sute de pagini ale lucrării — de comportamentul perceptiv sau mnezic. Pe măsură însă ce capitolele progresează, imaginea și rolul imaginației par a se volatiliza și a ajunge până la urmă la o totală devalorizare a imaginarului,

devalorizare ce nu corespunde câtuși de puțin rolului efectiv pe care-l joacă imaginea în domeniul motivațiilor psihologice și culturale. Până la urmă, critica adusă de Sartre pozițiilor clasice în *L'Imagination*, reproșându-le că „distrug imaginea" și că „fac o teorie a imaginației fără imagini", se întoarce împotriva autorului lucrării *L'Imaginaire*. Într-adevăr, a afirma în același timp că „imaginea este o realitate psihică certă" și că imaginea nu poate fi niciodată atinsă printr-o „inducție"[23] a faptelor de experiență concretă, ci printr-o „experiență privilegiată" al cărei secret aparține așa-zisei fenomenologii psihologice, ni se pare contradictoriu. Ne putem deci întreba pentru care motiv, în cele două volume ale sale consacrate imaginației, Sartre a făcut în asemenea măsură abstracție de imagine.

În primul rând, considerăm noi, dintr-o incapacitate a autorului eseului despre Baudelaire de a sesiza rolul general al operei de artă și al suportului ei imaginar. Însăși arta sartriană oscilează constant între jocul abil și nesemnificativ al comediei bulevardiere și greoaia tentativă de reintegrare totală a realului, în care regăsim un hipernaturalism gen Zola dublat de-o filozofie în stilul lui P. Bourget[24]. Niciodată arta nu e considerată drept o manifestare originală a unei funcții psiho-sociale, niciodată imaginea sau opera de artă nu e luată în sensul ei plenar, ci totdeauna considerată un mesaj de irealitate. De-aci rezultă caracterul adesea neautentic al operei romanești și teatrale a lui Sartre, care e când o strălucită pastișă a teatrului burghez sau a romanului american, când depășește greoi cadrul estetic spre a ajunge pe malurile interminabile ale pedantei descrieri fenomenologice. În sfârșit, și estetica sartriană este o „cvasi-estetică"[25] și nu e de mirare că un autor atât de opac față de poetică a trecut în așa măsură alături de esența imaginii.

Sartre însă, credem noi, a făcut abstracție de imaginație mai ales pentru că a vrut să se mărginească la o aplicare restrânsă a metodei fenomenologice, îngustată de solipsismul psihologic. E într-adevăr paradoxal să pornești la studierea fenomenului imaginației fără a găsi de cuviință să consulți patrimoniul imaginar al omenirii pe care-l constituie poezia și morfologia religiilor. Lucrarea lui Satre *L'Imaginaire* ar putea foarte bine să se intituleze „Conștiința-imaginii-la-Jean-Paul-Sartre". Datorită acestui psihologism pe cât de îngust pe atât de parțial, Sartre păcătuiește față de fenomenologie. Întrucât o fenomenologie a imaginarului trebuie înainte de toate să se deschidă cu înțelegere imaginilor și „să-l urmeze pe poet până la limita extremă a imaginilor sale, fără a reduce vreodată acest extremism care constituie însăși esența elanului poetic"[26]. Sartre a confundat pare-se reducția fenomenologică cu restricția psihologică datorată angajării într-o îngustă și timorată situație dată, arătând astfel că e lipsit de acea modestie sistematică pe care

Bachelard o cere pe drept cuvânt fenomenologului[27]. Pentru a putea „trăi direct imaginile", trebuie ca și imaginația să fie îndeajuns de smerită spre a binevoi să-și facă plinul de imagini. Căci dacă nu consimțim la această smerenie primordială, la această inițială acceptare a fenomenului imaginii, nu vom putea niciodată realiza — din lipsa elementului inductor — acel „răsunet" care constituie amorsarea însăși a oricărui demers fenomenologic[28]. La Sartre foarte curând o psihologie introspectivă devine precumpănitoare în detrimentul disciplinei fenomenologice, al voinței de a supune „experienței conștiinței" patrimoniul imaginar al omenirii. Foarte curând conștiința, care nu mai e decât „rezonanță" tautologică, se epuizează și, chiar de la pagina șaptezeci și șase, Sartre[29] părăsește în mod deliberat fenomenologia pentru a se deda unor ipotetice construcții explicative. În realitate, numai primele treizeci de pagini ale lucrării utilizează descrierea fenomenologică, următoarele patruzeci și șase nemaifiind constituite decât din variațiuni pe aceeași temă descriptivă a „familiei imaginii".

Ni se pare că eșecul sartrian în ceea ce privește descrierea unui model psihologic al imaginației nu e decât cazul limită al demersului general al unei anumite psihologii bastarde a postulatelor fenomenologice și vârâtă până-n gât într-o perspectivă metafizică preconcepută. Acesta e motivul pentru care am lăsat mai la urmă critica pozițiilor Denkpsychologie-ei, poziții totuși anterioare tezei sartriene, dar care pun pare-mi-se în lumină, pe-un caz mai nuanțat, pe-o observare mai limitrofă, cauzele profunde ale devalorizării radicale la care Sartre supune imaginarul. Desigur, există diferențe profunde între Denkpsychologie și psihologia lui Sartre. În timp ce la Sartre, într-adevăr, imaginarul nu e descris, la urma urmei, decât ca un exemplu semnificativ al vacuității esențiale a conștiinței umane, la alți gânditori nu atât de direct obsedați de metafizică regăsim o similară minimalizare a imaginației, dar de astă dată în favoarea unei gândiri care se vrea valabilă, purificată de poluarea imaginilor[30]. În această perspectivă există o întoarcere la reificarea imaginii denunțată de Sartre. În timp ce la acesta și la predecesorii săi asociaționiști și bergsoniști imaginarul era, în fond, simbolul oricărei gândiri: prototipul legăturilor mecanice la asociaționiști sau al totalității mnezice a conștiinței la Bergson, prototip exemplar al neantizării la Sartre; dimpotrivă, la gânditorii la care ne referim acum minimalizarea imaginației nu se manifestă decât cu unicul scop de a privilegia, prin antiteză, elementele formale ale gândirii. În definitiv, pozițiile asociaționiste, bergsoniene sau sartriene tindeau deopotrivă în sensuri diferite spre un monism al conștiinței psihologice căruia imaginarul nu-i era decât o ilustrare didactică. Monism mecanicist, metaforic sau neantizant, n-are importanță: imaginația,

fie că a fost redusă la o percepție slăbită de o amintire a memoriei sau, dimpotrivă, la „a fi conștient de" în general, nu se deosebea — în ciuda șovăielilor sartriene — de curentul omogen al fenomenelor de conștiință. Spre deosebire de acestea, Denkpsychologie, în prelungirea cartezianismului, se afirmă cu hotărâre adeptă a unui dualism. Dar în mod paradoxal se inspiră explicit din dualismul lui James — și din cel de care dă uneori dovadă Bergson[31] — care separă „curentul de conștiință", cu alte cuvinte conștiința singura valabilă, de superficiala colonie de polipi a imaginilor. Paradox, zicem noi, întrucât „gândirea fără imagini" atât de dragă Denkpsychologie-ei pare, din punct de vedere morfologic, să se apropie mai mult de legăturile formale ale „imaginilor-idei" ale asociaționismului decât de avuțiile imprecise ale curentului de conștiință. Totuși, ceea ce Bradley[32] descoperă cam în aceeași perioadă cu James e primatul elementelor tranzitive ale limbajului și ale gândirii asupra elementelor substantive și statice, în vreme ce Wundt[33] disociază apercepția unui „sens" intelectual de percepția producătoare de imagini. Dar mai ales o dată cu Brentano și Husserl[34] activitatea spiritului va fi opusă radical „conținuturilor" imaginare și senzoriale. „Intenția" sau actul intelectual al spiritului, adică sensul organizator al stărilor sau al colecțiilor de stări de conștiință, e afirmată ca fiind transcendentă acestor stări înseși. Și Sartre, după cum am văzut, n-a neglijat lecția acestei transcendențe constitutive a conștiinței. Din acel moment, psihologii adepți ai Denkpsychologie-ei acceptă, ca și Sartre, dihotomia metafizică îndrăgită de clasici între conștiința formală și reziduul psihologic și „material" al gândirii. Paralel cu aceste concluzii care separau din nou activitatea logică de psihologic, psihologii Școlii din Würtzburg, verificând „pe terenul introspecției experimentale antipsihologismul lui Husserl"[35], ajungeau la niște noțiuni psihologice foarte apropiate de cele de „intenție", cum ar fi „conștiința de reguli", „tensiuni de conștiință", „atitudini de conștiință", gânduri lipsite de imagini și constitutive ale conceptului. Conceptul fiind un „sens" pe care imaginea și cuvântul îl pot pur și simplu evoca, dar care preexistă amândurora, imaginea nefiind decât o „piedică" pentru procesul ideatic.

Ceea ce frapează mai întâi la aceste teorii intelectualiste e caracterul echivoc al concepției despre imagine, îngust empiristă și cu atât mai empiristă cu cât se dorește discreditarea ei pentru a desprinde din ea o gândire pur logică. Apoi, ceea ce sare în ochi e caracterul echivoc al formulelor și al noțiunilor folosite „luând *ad litteram* această expresie de gândire fără imagini", care, cinstit vorbind, nu poate însemna, scrie Pradines[36], „decât o gândire nealcătuită din imagini, s-a vrut ca gândirea să nu fie nici măcar însoțită de imagini... ceea ce ducea la căutarea unei gândiri incapabile să se

exercite...". Școala din Würtzburg ca și Denkpsychologie postulează o gândire fără imagini, numai pentru că imaginea e din nou redusă la dubletul remanent al senzației și pentru că atunci e de la sine înțeles că astfel de imagini nu adaugă nimic sensului noțiunilor abstracte.

Critica generală care se poate mai ales aduce teoriilor recenzate până aici e că toate minimalizează imaginația, fie pervertindu-i obiectul, ca la Bergson, unde se reduce la un reziduu mnezic, fie depreciind imaginea până la nivelul unui vulgar dublet senzorial, netezind astfel calea nihilismului psihologic al imaginarului sartrian. Psihologia generală, chiar când e timid fenomenologică, sterilizează fecunditatea fenomenului imaginar, respingându-l pur și simplu sau reducându-l la o stângace schiță conceptuală. Dar tocmai în această privință trebuie, o dată cu Bachelard, să revendicăm pentru filosof dreptul „la un studiu sistematic al reprezentării"[37] fără nici o excepție. Cu alte cuvinte, și în ciuda etimologiei sale hegeliene, fenomenologia psihologică a făcut totdeauna distincția între numenul semnificat și fenomenul semnificant, confundând de cele mai multe ori rolul imaginii mentale cu semnele limbajului așa cum le definește școala saussuriană[38]. Marele păcat al psihologiei imaginației e până la urmă, la succesorii lui Husserl și chiar ai lui Bergson, că a confundat, din pricina vocabularului greșit elaborat al asociaționismului, imaginea cu cuvântul. Sartre[39], care avusese totuși grijă să opună semnul scris „biroul subșefului" și „portretul" lui Pierre, ajunge puțin câte puțin, în unele capitole cu titluri echivoce, să opereze o mezalianță între imagine și familia semiologică. Până la urmă pentru Sartre imaginea nu e nici măcar, ca pentru Husserl[40], o „umplere" necesară a semnului arbitrar; nu e decât un semn degradat. Genealogia „familiei imaginii" nu e decât povestea unei dubioase degenerări. Opusul sensului propriu, sensul figurat, nu mai poate fi în acest caz decât un sens impur. Dar este esențial să remarcăm că în limbaj, dacă alegerea semnului este neînsemnată pentru că acesta din urmă e arbitrar, situația nu e niciodată aceeași în domeniul imaginației, unde imaginea — oricât de degradată ar fi ea în concepția cuiva — e prin ea însăși purtătoarea unui sens ce nu trebuie căutat în afara semnificației imaginare. La urma urmei, numai sensul figurat e semnificativ, așa-zisul sens propriu nefiind decât un caz particular și meschin al vastului curent semantic care drenează etimologiile. O întoarcere așadar necesară, dincolo de pseudo-fenomenologia sartriană, la o fenomenologie naivă, pregătită de-o îndelungată dezinteresare științifică[41]. *Analogon*-ul pe care-l constituie imaginea nu e niciodată un semn ales arbitrar, ci e întotdeauna motivat intrinsec, adică e totdeauna simbol. Dacă teoriile citate mai sus au lăsat să se evapore eficacitatea imaginarului, e, la urma urmei, pentru că n-au

ajuns să definească imaginea ca simbol[42]. Iar dacă Sartre își dă bine seama că există o diferență între semnul convențional, „nepozițional" și care „nu-și dă obiectul"[43], și imagine, greșește tocmai fiindcă nu vede în imagine decât o degradare a cunoașterii, decât prezentarea unui cvasi-obiect, azvârlind-o astfel din nou în categoria neînsemnatului[44].

Din fericire, alți psihologi și-au dat seama de acest fapt capital, și anume că în simbolul constitutiv al imaginii există o omogenitate a semnificantului și a semnificatului în cadrul unui dinamism organizator și că, prin aceasta, imaginea diferă total de arbitrarul semnului. Pradines remarcă deja, în ciuda unor restricții, că gândirea n-are alt conținut în afară de orânduirea imaginilor. Dacă libertatea nu se reduce la un lanț rupt, un lanț rupt reprezintă totuși libertatea, este simbolul — adică un hormon al sensului — libertății[45]. Jung[46], în continuarea psihanalizei, își dă bine seama deopotrivă că orice gândire se sprijină pe imagini generale, arhetipurile, „scheme sau potențialități funcționale" care „modelează inconștient gândirea". Piaget[47], în toată partea a III-a a unei lungi lucrări, demonstrează, pe temeiul unor observații concrete, „coerența funcțională" a gândirii simbolice și a sensului conceptual, afirmând prin aceasta unitatea și solidaritatea tuturor formelor reprezentării. El arată că imaginea joacă un rol de semnificant diferențiat „mai mult decât indicele, de vreme ce e detașat de obiectul perceput, dar mai puțin decât semnul, de vreme ce rămâne imitația obiectului și deci semn motivat (în opoziție cu semnul verbal arbitrar)". Până și logicienii[48], ducând mai departe critica unei dihotomii între semnificant și sens, au recunoscut că e practic imposibil să se disocieze schema legăturilor axiomatice de conținutul intuitiv al gândirii. În sfârșit, Bachelard[49] își întemeiază concepția generală despre simbolismul imaginar pe două intuiții pe care ni le vom însuși: imaginația e dinamism organizator, și acest dinamism organizator e un factor de omogenitate în reprezentare. După opinia epistemologului, departe de a fi capacitate de „formare" a imaginilor, imaginația e forța dinamică ce „deformează" cópiile pragmatice furnizate de percepție, iar acest dinamism reformator al senzațiilor devine fundamentul întregii vieți psihice, pentru că „legile reprezentării sunt omogene", reprezentarea fiind metaforică la toate nivelele sale și, din moment ce totul e metaforic, „la nivelul reprezentării toate metaforele se egalizează". Desigur, această „coerență" între sens și simbol nu înseamnă confuzie, căci această coerență se poate afirma într-o dialectică. Unitatea gândirii și a expresiilor sale simbolice se prezintă ca o corectare constantă, ca o perpetuă nuanțare. Dar o gândire nuanțată, o gândire de „o sută de mii de franci" nu se poate lipsi de niște imagini de „trei parale"[50] și viceversa, țâșnirea luxuriantă a imaginilor, chiar

în cazurile cele mai confuzionale, e totdeauna încătușată într-o logică, fie și-o logică sărăcită, o logică de „trei parale". Se poate spune că simbolul nu ține de domeniul semiologiei, ci de resortul unei semantici speciale, că posedă adică mai mult decât un sens artificial atribuit, dar deține o putere de răsunet esențială și spontană[51].

Prima consecință importantă a acestei definiții a simbolului e anterioritatea atât cronologică cât și ontologică a simbolismului față de orice semnificație audio-vizuală. E ceea ce gramaticianul[52] pare să fi reperat bine atunci când definește „factivitatea" drept caracterul comun al tuturor modurilor de exprimare, „adică de enunțare a faptului că spiritul subiectului care vorbește e sediul unui fenomen și că acesta trebuie să acționeze din nou asupra spiritului altei ființe... strigătul a devenit limbaj când a dobândit o valoare factivă". Planul primitiv al expresiei, al cărei aspect psihologic e simbolul imaginar, e legătura afectivo-reprezentativă care leagă un locutor de un alocutor, ceea ce gramaticienii numesc „planul locutor" sau interjectiv, plan pe care se situează — așa cum o confirmă psihologia genetică — limbajul copilului. Evoluția până la planul delocutor, adică până la expresia centrată asupra percepțiilor și lucrurilor, e mult mai târzie. Tocmai acest plan locutor, plan al simbolului însuși, e cel care asigură o anumită universalitate în intențiile limbajului unei specii date și care situează structurarea simbolică la rădăcina oricărei gândiri. Psihologia patologică a lui Minkowski[53] merge chiar până la inversarea schemei clasice și sartriene a sărăcirii gândirii prin imagine și, apropiindu-se de concepția marilor romantici germani[54] și a suprarealismului contemporan[55] (pe care ne-o vom însuși în expunerea de față), consideră trecerea de la viața mentală a copilului sau a primitivului la „adultocentrism[56]" ca pe-o *îngustare*, ca pe-o refulare progresivă a sensului metaforelor. Acest „sens" al metaforelor, acest mare semantism al imaginarului constituie matricea originală de la care purcede orice gândire raționalizată împreună cu cortegiul său semiologic. Am ținut așadar cu hotărâre să ne situăm într-o perspectivă simbolică pentru a studia arhetipurile fundamentale ale imaginației umane.

SIMBOLUL ȘI MOTIVAȚIILE SALE

Această semantică a imaginilor atrage totuși după sine și-o a doua consecință. Într-adevăr, adoptând o atare poziție, sunt inversate obiceiurile curente ale psihologiei clasice, care erau fie de a calchia imaginația după desfășurarea descriptivă a oricărei gândiri, fie de a studia imaginația prin

intermediul opticii gândirii rectificate, a gândirii logice. Numai că respingerea pentru imaginar a primului principiu saussurian al arbitrarului semnului atrage după sine și respingerea celui de al doilea principiu, al „linearității semnificantului"[57]. Simbolul nemaifiind de natură lingvistică, nu se mai desfășoară într-o singură dimensiune. Motivațiile care ordonează simbolurile nu mai formează așadar nici un fel de „lanț" — cu atât mai puțin lungi lanțuri de rațiuni[58]. Explicația lineară de tipul deducției logice sau povestirii introspective nu mai e de-ajuns în studierea motivațiilor simbolice. De unde se poate deduce că clasificarea sartriană[59] a diverselor moduri de imaginar, care se limitează la caracterele logice și superficial descriptive ale motivațiilor imaginare, nu reușește decât iluzorii intenții sărăcăcios denumite intenții „de absență", „de îndepărtare", „de inexistență". Sartre, cedând o dată mai mult tendinței pe care am putea-o numi iluzie semiologică, referă clasele motivației imaginare la clasele experienței perceptive sau ale prevenției logice. Nu e vorba de nimic altceva, pentru a înlocui determinismul de tip cauzal pe care explicația o folosește în științele naturii, decât de găsirea unei metode comprehensive a motivațiilor. Renan[60] remarcase deja că motivația nu are linearitatea legăturilor „necesare", nici arbitrarul deplin al intuițiilor întâmplătoare. Motivația formează o categorie masivă, dacă se poate spune astfel, de determinare; ca „semnalele" pe care Saussure[61] le opune semnelor limbajului și care prezintă deja „complicații simultane pe mai multe dimensiuni". Vom vedea în concluzia acestei cărți[62] că acest caracter pluridimensional, deci „spațial", al lumii simbolice este esențial. Deocamdată să nu ne ocupăm decât de metodă și să ne întrebăm care e modul în care putem scăpa de sterilitatea explicației lineare fără a cădea — ceea ce ar fi culmea! — în elanurile intuitive ale imaginației.

Clasificarea marilor simboluri ale imaginației în categorii de motivație distincte prezintă într-adevăr mari dificultăți prin însuși faptul nelinearității și semantismului imaginilor. Dacă pornim de la obiecte bine definite prin cadrul logicii ustensilitare precum o făceau clasicele „chei ale viselor"[63], cădem degrabă, din pricina masivității motivațiilor, într-o confuzie fără ieșire. Mai serioase ni se par tentativele de a repartiza simbolurile în funcție de marile centre de interes ale unei gândiri desigur perceptivă, dar încă pe deplin impregnată de atitudini asimilatoare, în care evenimentele perceptive nu sunt decât pretexte pentru o reverie imaginară. Acestea sunt într-adevăr clasificările cele mai profunde ale analiștilor motivațiilor simbolismului religios sau al imaginației literare. Fie că aleg drept normă de clasificare un ordin de motivație cosmologică și astrală, în care marile secvențe ale anotimpurilor, ale meteoriților și ale astrelor servesc drept inductori ai fabulației; fie că

elementele unei fizici primitive și sumare polarizează, prin calitățile lor senzoriale, câmpurile de forță în continuul omogen al imaginarului; fie că, în sfârșit, se bănuiește că datele sociologice ale microgrupului sau ale grupurilor ce ajung până la limitele grupului lingvistic furnizează simbolurilor cadrele primordiale; fie că imaginația îngust motivată și prin limbă și prin funcții sociale se modelează conform acestor tipare sociologice, fie că unele gene rasiale intervin destul de misterios pentru a structura ansamblurile simbolice, distribuind și mentalitățile imaginare și ritualurile religioase, fie chiar, cu o nuanță evoluționistă, că se încearcă stabilirea unei ierarhii a marilor forme simbolice și restabilirea unității în dualismul bergsonian din *Deux Sources*, fie în sfârșit că se încearcă, o dată cu psihanaliza, găsirea unei sinteze motivatoare între pulsiunile unui libido în evoluție și presiunile refulante ale microgrupului familial. Înainte de a stabili o metodă fermă, e necesar să analizăm critic aceste diferite clasificări ale motivațiilor simbolice.

Majoritatea celor ce analizează motivațiile simbolice, care sunt istorici ai religiei, s-au oprit la o clasificare a simbolurilor în funcție de înrudirea lor mai mult sau mai puțin distinctă cu una din marile epifanii cosmologice. Astfel Krappe[64] subîmparte miturile și simbolurile în două grupe: simbolurile cerești și simbolurile terestre. Primele cinci capitole ale lucrării sale *Genèse des mythes* sunt consacrate cerului, soarelui, lunii, celor „doi mari aștri", și stelelor, în timp ce ultimele șase capitole se ocupă de miturile atmosferice, vulcanice, acvatice, de cele legate de divinități ale Infernului, de cataclisme și, în sfârșit, de istoria umană și de simbolismul ei. Eliade[65], în remarcabila sa lucrare *Traité d'histoire des religions*, respectă aproape același plan de delimitare a hierofaniilor, dar izbutește cu mai multă profunzime să integreze miturile și simbolurile cataclismice, vulcanice și atmosferice în categorii mai generale; de unde rezultă vaste capitole consacrate riturilor și simbolurilor uraniene, soarelui, lunii și „misticii lunare", apelor, cratofaniilor și pământului. Dar, începând cu capitolul șapte[66], gândirea mitologului pare a se interesa brusc de caracterele funcționale ale hierofaniilor și studiile privind simbolurile agrare se polarizează în jurul funcțiilor de fecunditate, al riturilor de reînnoire și al cultului fertilității, care-l conduc încet-încet, în ultimele capitole, la meditații în legătură cu Marele Timp și cu miturile Veșnicei Reîntoarceri[67]. Vedem deci cum aceste clasificări, care se vor inspirate din normele de adaptare la lumea obiectivă, atât siderală cât și telurică și meteorologică, par să încline irezistibil spre considerațiuni mai puțin obiective: în ultimele capitole, Eliade reduce pe nesimțite problema motivațiilor pe planul asimilării imaginilor la drama unei durate intime și o desprinde

de pozitivismul obiectiv al primelor capitole, în timp ce Krappe[68] își încheie destul de confuz cartea cu niște considerații asupra unor foarte „diverse" cosmogonii și „mituri de origine" care, implicit, îl conduc deopotrivă la o motivație psihologică a imaginilor prin apercepția întru totul subiectivă a timpului.

Ni se pare că Bachelard[69] se apropie mai mult de problemă dându-și seama de la bun început că asimilarea subiectivă joacă un rol important în înlănțuirea simbolurilor și a motivațiilor lor. El pleacă de la presupunerea că sensibilitatea noastră e cea care servește drept mediator între lumea obiectelor și cea a viselor, și respectă diviziunile unei fizici calitative și de primă instanță de tip aristotelic. Sau mai degrabă se oprește la ceea ce poate conține obiectiv o atare fizică și, în loc să scrie monografii despre imaginația legată de cald, de rece, de uscat și de umed, se mărginește la teoria celor patru elemente. Întrucât aceste „patru elemente sunt hormonii imaginației"[70], ele vor sluji drept axiome clasificatoare atât de subtilelor studii poetice ale epistemologului. Bachelard își dă totuși seama că această clasificare a motivațiilor simbolice e, prin însăși simetria ei, prea rațională, prea obiectiv rezonabilă pentru a demarca exact capriciile imaginației. Cu un desăvârșit instinct psihologic, el sfarmă deci această simetrie cuaternară scriind cinci cărți, dintre care două sunt consacrate aspectelor antitetice ale elementului terestru. El își dă seama că materia terestră este ambiguă, fiind atât moliciunea argilei cât și duritatea rocii, întrucât „incită, spune el, atât la introversiune cât și la extraversiune"[71]. Vom adăuga că, prin această ambiguitate, Bachelard atinge o regulă fundamentală a motivației simbolice în care orice element e bivalent, invitație totodată la cucerirea adaptativă și la refuzul ce motivează o repliere asimilatoare. În *L'Eau et les rêves*[72], de asemenea, elementul acvatic se divide împotriva lui însuși, apa limpede neavând câtuși de puțin același sens cu apele tulburi și adânci, apa liniștită însemnând contrariul apei învolburate. De unde rezultă că o clasificare elementară nu pare să scoată la iveală motivele ultime care ar rezolva ambivalențele. A recunoaște explicit că „imaginile cele mai frumoase sunt adeseori focarele ambivalenței"[73] nu înseamnă oare a mărturisi până la urmă eșecul unei atare clasificări? Dacă, așadar, clasificarea elementară este inadecvată, ea e pe de altă parte insuficientă, după cum am încercat să arătăm în altă parte[74], întrucât percepția umană e bogată în tonalități elementare mult mai numeroase decât cele luate în considerație de fizica aristotelică. Pentru senzorialitate, gheața și zăpada nu se reduc la apă, focul rămâne distinct de lumină, noroiul nu e rocă sau cristal. Abia în lucrarea sa capitală *L'Air et les songes* întrezărește Bachelard revoluția copernicană care va consta din a renunța la imperativele

obiective, care amorsează traiectoria simbolică, pentru a se ocupa doar de mișcarea acestei traiectorii. Nu e mai puțin adevărat însă că aceste foarte frumoase cărți consacrate de Bachelard celor patru elemente prezintă, datorită chiar principiului adoptat pentru clasificare, o anumită șovăială, o anumită sinuozitate în analizarea motivațiilor simbolice, epistemologul și teoreticianul non-cartezianismului părând în mod paradoxal a refuza să pătrundă în complexitatea motivelor și retrăgându-se într-o poetică inertă pe bastionul pre-științific al aristotelismului.

De asemenea, în loc să li se caute categoriilor simbolice axe de referință perceptive sau cosmice, li se pot descoperi motivații sociologice și chiar filologice. Aceasta au încercat implicit Dumézil[75] și Piganiol[76], unul punând accentul pe caracterul funcțional și social al motivațiilor ritualului, al miturilor și chiar al terminologiei, celălalt pe diferența dintre mentalități și simbolisme care derivă din statutul istoric și politic de ocupant sau de ocupat. Ideea centrală a tezei dumézilliene e că sistemele de reprezentări mitice și expresia lingvistică ce le semnalează depind în societățile indo-europene de o tripartiție funcțională. La indo-europeni subdiviziunea în trei caste sau în trei ordini: sacerdotal, războinic și productiv, și-ar împărți întreg sistemul reprezentărilor și ar motiva atât simbolismul laic, cât și religios.

Dar, pe lângă faptul că această tripartiție nu e absolut stabilă și admite, de pildă, o anumită confuzie între suveranitatea magico-religioasă pe de o parte și regalitatea războinică pe de altă parte, cum admite și Dumézil de altfel[77], constatăm că filologul n-a explicat pricinile profunde ale însești tripartiției castelor. Această tripartiție și funcțiile legate de ea ni se par la fel de secundare în motivația simbolică întocmai ca proiecțiile naturaliste asupra unor obiecte sau elemente cerești și pământești pe care le-am criticat mai înainte. Dacă Dumézil, de pildă, remarcă just foarte ciudata convergență a miturilor și legendelor lumii indo-europene relative la chior și la ciung, e greu de determinat, într-o perspectivă pur sociologică, care poate fi legătura între aceste infirmități, simbolismul lor, și cele trei funcții sociale fundamentale[78].

În ce-l privește pe Piganiol, el face apel la motivația istorică în sprijinul sociologiei. El observă cu câtă ușurință mituri, obiceiuri și simboluri din lumea mediteraneană se grupează în două categorii sociologice: în vreme ce anumite populații pastorale sau anumite straturi etnice înalță altare, închină un cult focului mascul, soarelui, păsării sau cerului[79], altele dimpotrivă duc o viață sedentară de plugari, se mulțumesc cu pietre mânjite de sânge în chip de altar, invocă divinități feminine și telurice. Această segregație a mentalităților de bază s-ar datora supraviețuirii semințiilor indigene „asianice"

supuse de invadatorii indo-europeni. Dar nici lăudabilul studiu al lui Piganiol și nici studiul lui Dumézil nu explică originea sensibilizării conștiințelor la două moduri diferite de simbolism, și mai ales nu legitimează numeroasele anastomoze care s-au putut forma între cele două mentalități.

Przyluski, în studiul său *La Grande Déesse*[80], încearcă să explice aceste două serii de fabulații printr-un evoluționism al conștiinței umane foarte apropiat de cel implicit conținut de teza lui Piganiol. Simbolismul imaginației religioase ar evolua în mod normal de la motivațiile gravitând în jurul cultului lui *genitrix* și al fecundității la motivații mai elevate recurgând la contemplarea unui Dumnezeu tată. Omul ar fi ajuns la o concepție monoteistă mai mult sau mai puțin purificată de luxurianța imaginilor printr-un progres care ar fi străbătut cele trei stări ale spiritualității și ale societății. Există în opera lui Przyluski o perspectivă a valorilor destul de apropiată de cea susținută de Bergson în *Les Deux Sources;* un ansamblu simbolic e devalorizat în raport cu un altul, în cazul de față ginecocentrismul imaginar în raport cu androcentrismul, precum la Bergson religia închisă, fabulatoare, mitologică, în raport cu deschiderea misticismului epurat al creștinilor. Dar în timp ce Bergson nu ceda decât din motive axiologice subordonării închisului față de deschis, Przyluski unifică cu hotărâre[81] într-un profil evoluționist mentalitatea simbolică ce progresează de la schița unei „Dumnezeiri mamă" la desăvârșirea unui „Dumnezeu tată". Pe lângă faptul că această ierarhizare ni se pare roasă de la rădăcină de devalorizarea rațională a imaginarului pe care am denunțat-o mai sus, nu putem accepta această valorificare *a priori* a unui sistem simbolic în dauna altuia, valorificare motivată de interese apologetice nu prea compatibile cu un studiu științific al faptelor. Și mai ales orice postulat evoluționist și îndeosebi progresist menit să explice stabilirea unui raport între sisteme simbolice ni se pare un procedeu tautologic: schemele progresiste fiind la rândul lor susceptibile, așa cum vom arăta[82], de o motivație simbolică.

Toate aceste clasificări ni se par a păcătui printr-un pozitivism obiectiv care încearcă să motiveze simbolurile exclusiv cu ajutorul datelor extrinseci conștiinței imaginante și sunt, în fond, obsedate de-o explicare ustensilitară a semanticii imaginare. Fenomene astrale și meteorologice, „elemente" ale unei fizici grosolane de primă instanță, funcții sociale, instituții de etnii diferite, faze istorice și presiuni ale istoriei, toate aceste explicații care, la nevoie, pot legitima cutare sau cutare adaptare a comportamentului, a percepției și a tehnicilor, nu explică această putere fundamentală a simbolurilor care e de-a se lega, dincolo de contradicțiile naturale, de elementele conciliabile, de compartimentările sociale și de segregațiile perioadelor istoriei. Se vădește

așadar necesitatea de a căuta categoriile motivante ale simbolurilor în comportamentele elementare ale psihismului uman, rezervând pentru o etapă ulterioară ajustarea acestui comportament la complementele directe sau chiar la jocurile semiologice.

Tocmai la o atare cercetare a motivațiilor pare să se fi oprit psihanaliza, întorcând deliberat spatele explicațiilor prea raționale și lineare ale psihologiei clasice sau fenomenologice. Fiind atât de cunoscute, nu vom insista asupra postulatelor psihologiei lui Freud[83], pentru care simbolul e motivat de *Lustprinzip*-ul ce se dezvoltă genetic de-a lungul localizărilor ierarhizate de sus în jos pe axa digestivă, apoi se fixează la nivel urinar și, în sfârșit, genital. Vom regăsi în intervențiile noastre însemnătatea pe care Freud o atribuie motivațiilor libidoului prin fixațiile orale, anale, sexuale. E necesar totuși să ne însușim critica lui Piaget la adresa însuși mecanismului fixației, adică a procesului mai mult sau mai puțin traumatizant al refulării. Întrucât este evident că simbolismul în bogăția lui depășește cu mult îngustul sector al refulatului și nu se reduce la obiectele devenite tabu prin cenzură[84]. Psihanaliza trebuie să se elibereze de obsesia refulării, căci există, după cum se poate constata din experiențele cu vise provocate, un întreg simbolism independent de refulare.

Adler[85], pe lângă eflorescența simbolică motivată de principiul plăcerii, pune accentul pe un principiu de putere, motivație a unui întreg și vast sector simbolic care s-ar forma datorită mecanismului de supracompensare menit să șteargă treptat sentimentele de inferioritate resimțite în copilărie. Vom vedea că acest aport nou, cu condiția să nu dea el însuși dovadă de imperialism, poate fi parțial asimilat cu alte motivații compensatoare ale imbecilității copilăriei. În sfârșit, Jung[86] ne arată că libidoul se complică și se metamorfozează sub influența motivațiilor ancestrale. Orice gândire simbolică fiind mai întâi conștientizare a marilor simboluri ereditare, un fel de „germen" psihologic, obiect al *paleopsihologiei*. Desigur, se poate mai întâi critica faptul că s-a făcut apel la o doctrină a ereditații psihice care nu e încă bine stabilită, dar chiar psihanalizei în ansamblu i se poate mai ales imputa imperialismul său unitar și simplificarea extremă a motivațiilor: simbolurile, la Freud, se clasifică mult prea ușor în funcție de schema bisexualității umane, iar la Adler în funcție de schema agresivității. Există aici, după cum a constatat Piaget[87], un imperialism al refulării care reduce întotdeauna conținutul imaginar la o tentativă rușinoasă de a înșela cenzura. Cu alte cuvinte, imaginația, după opinia psihanaliștilor, este rezultatul unui conflict dintre pulsiuni și refularea lor socială, când dimpotrivă ea apare de cele mai multe ori, prin chiar elanul ei, ca rezultând dintr-un acord între

dorințele și obiectele ambianței sociale și naturale. Departe de a fi un produs al refulării, vom vedea pe parcursul acestui studiu că imaginația e dimpotrivă originea unei defulări. Imaginile nu se valorifică prin rădăcinile libidinoase pe care le ascund, ci prin florile poetice și mitice pe care le scot la iveală. Așa cum prea bine arată Bachelard[88], „pentru psihanalist imaginea poetică are întotdeauna un context. Interpretând imaginea, el o traduce într-alt limbaj decât logosul poetic. Niciodată nu s-ar putea afirma cu mai mult temei: *traduttore, traditore*".

În rezumat s-ar putea scrie că toate motivațiile, atât sociologice cât și psihanalitice propuse pentru a îngădui înțelegerea structurilor sau geneza simbolismului, păcătuiesc prea adesea printr-o tainică îngustime metafizică: unele voind să reducă procesul motivator la un sistem de elemente exterioare conștiinței și excluzând pulsiunile, altele limitându-se exclusiv la pulsiuni sau, și mai rău, la mecanismul reductor al cenzurii și la produsul său: refularea. Înseamnă că implicit se revine la o schemă explicativă și lineară în care se descrie, se povestește epopeea indo-europenilor sau metamorfozele libidoului, recăzând în acel viciu fundamental al psihologiei generale pe care-l denunțam, anume credința că explicația dă pe deplin seama de un fenomen care prin natura sa scapă normelor semiologiei.

Se pare că pentru a studia *in concreto* simbolismul imaginar trebuie să ne angajăm cu hotărâre pe calea antropologiei[89], dând acestui cuvânt deplinul său sens actual — adică: ansamblul științelor care studiază specia *homo sapiens* — fără a proceda aprioric prin exclusivisme și fără a opta pentru o ontologie psihologică (un spiritualism camuflat și nimic altceva) sau o ontologie culturalistă, care nu e de regulă decât o mască pentru atitudinea sociologistă, atât o atitudine cât și cealaltă reducându-se în ultimă analiză la un intelectualism semiologic. Am dori, pentru a studia motivațiile simbolice și pentru a încerca să dăm o clasificare structurală a simbolurilor, să respingem în același timp proiectul atât de drag psihologilor fenomenologiști și refulările sau somațiile sociofuge[90] atât de dragi sociologilor și psihanaliștilor. Am dori mai ales să ne eliberăm definitiv de gâlceava care îi opune periodic pe culturaliști psihologilor[91] și, situându-ne pe o poziție antropologică pentru care „nimic din ce e omenesc nu trebuie să ne fie străin", să încercăm potolirea unei polemici nefaste bazată pe susceptibilități ontologice, care ni se pare că mutilează două puncte de vedere metodologice la fel de fructuoase și de legitime câtă vreme se cantonează în convenția metodologică. Pentru aceasta trebuie să ne situăm în mod deliberat în ceea ce vom denumi *traseul antropologic, adică schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului între pulsiunile subiective și asimilatoare și somațiile obiective*

emanând din mediul cosmic și social. Această poziție va elimina din cercetarea noastră problemele de anterioritate ontologică, de vreme ce vom postula o dată pentru totdeauna că există o *geneză reciprocă*[92] ce oscilează de la gestul pulsional la mediul înconjurător material și social, și viceversa. În acest interval, în această progresivă înaintare reversibilă trebuie, după părerea noastră, să se instaleze investigația antropologică. În final, imaginarul nu e nimic altceva decât acest traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului, și în care reciproc, așa cum a arătat-o magistral Piaget[93], reprezentările subiective se explică „prin acomodările anterioare ale subiectului" la mediul obiectiv. Vom vedea, de-a lungul întregului nostru studiu, cât de mult se justifică teza marelui psiholog: nu întrucât gândirea simbolică ar fi asimilare anarhică, ci întotdeauna asimilare care își amintește întrucâtva atitudinile acomodante și care, dacă „îndepărtează orice acomodare actuală", excluzând astfel „conștiința de sine și conștientizarea mecanismelor asimilatoare"[94], nu uită totuși somațiile[95] acomodante care îi dau într-un fel conținutul semantic. Se poate spune, parafrazând ecuația lui Lewin[96], că simbolul e întotdeauna produsul imperativelor biopsihice și al somațiilor mediului. Am dat acestui produs numele de traseu antropologic, reversibilitatea termenilor fiind proprie atât produsului, cât și traseului[97].

Această teorie a traseului antropologic se află implicit conținută în cartea *L'Air et les songes*, a lui Bachelard[98], ca și în reflecțiile lui Bastide asupra raporturilor dintre sociologie și psihanaliză[99]. Pentru Bachelard, axele intențiilor fundamentale ale imaginației sunt traseele gesturilor principale ale animalului uman către mediul său înconjurător natural, prelungit direct de instituțiile primitive atât tehnologice cât și sociale ale lui *homo faber*. Acest traseu e însă reversibil: căci mediul elementar e revelator în ceea ce privește atitudinea adoptată față de duritate, de fluiditate sau de arsură. S-ar putea spune că orice gest își reclamă materia și își caută unealta, și că orice materie extrasă, adică scoasă din mediul cosmic înconjurător, și orice ustensilă sau orice unealtă e vestigiul unui gest perimat. Imaginarea unei mișcări reclamă, zice Bachelard, imaginarea unei materii: „Descrierii pur cinematice a unei mișcări... trebuie întotdeauna să-i adăugăm considerarea dinamică a materiei transformate de această mișcare"[100]. Această geneză reciprocă a gestului și a mediului înconjurător, al cărei simbol e căminul, a fost bine pusă în evidență de psihologia socială americană: Kardiner[101] înscrie în noțiunile de „primaritate" și de „secundaritate", jalonând limitele personalității de bază, faptul că individul și pulsiunile sale primesc desigur o amprentă normativă a mediului ambiant, dar comunică la rândul lor, într-un efect „secundar",

modificări adânci ambianței materiale și instituțiilor. Și Bastide[102], la capătul unui minuțios studiu privind raporturile dintre libido și mediul social, conchide arătând rolul pilot jucat de societate în funcție de libido. Pulsiunea individuală are întotdeauna o „matcă" socială în care se strecoară ușor sau, dimpotrivă, împotriva căreia se cabrează ca în fața unor obstacole, astfel încât „sistemul proiectiv al libidoului nu este o pură creație a individului, o mitologie personală". Tocmai în această întâlnire se formează acele „complexe de cultură"[103] care vin să preia ștafeta complexelor psiho-analitice. Astfel că traseul antropologic poate porni în egală măsură de la cultură sau de la natura psihologică, esențialul reprezentării și al simbolului fiind conținut între aceste două limite reversibile.

O asemenea poziție antropologică, ce nu vrea să ignore nimic din motivațiile sociopete sau sociofuge ale simbolismului și care va îndrepta cercetarea atât spre psihanaliză cât și spre instituții rituale, simbolism religios, poezie, mitologie, iconografie sau psihologie patologică, implică o metodologie pe care o vom elabora acum.

METODĂ DE CONVERGENȚĂ ȘI PSIHOLOGISM METODOLOGIC

Pentru a delimita marile axe ale acestor trasee antropologice pe care le constituie simbolurile, suntem îndemnați să folosim metoda întru totul programatică și relativistă[104] de convergență, care tinde să repereze vaste constelații de imagini, constelații aproape constante și care par structurate de un anumit izomorfism al simbolurilor convergente. Nevoind să cedăm prejudecăților metafizice, suntem nevoiți să pornim de la o anchetă pragmatică ce n-ar trebui confundată cu metoda analogică. Analogia procedează prin recunoașterea de similitudini între raporturi diferite în ce privește termenii, în timp ce convergența regăsește constelații de imagini, asemănătoare punct cu punct în domenii diferite de gândire. Convergența e mai degrabă o omologie decât o analogie[105]. Analogia e de tipul: A este față de B ceea ce C este față de D, în timp ce convergența ar fi mai ales de tipul: A este față de B ceea ce A' este față de B'. Și aici vom regăsi acel caracter de semanticitate care se află la baza oricărui simbol și datorită căruia convergența se bazează mai degrabă pe materialitatea unor elemente asemănătoare decât pe o simplă sintaxă. Omologia este echivalență morfologică, sau mai bine zis structurală, mai curând decât echivalență funcțională. Dacă am vrea să ne exprimăm metaforic pentru a face înțeleasă această diferență, am spune că analogia se poate compara cu arta muzicală a fugii, în timp ce convergența

trebuie comparată cu cea a variațiunii tematice. Vom vedea că simbolurile seamănă cu o constelație pentru că sunt dezvoltări ale unei teme arhetipale identice, pentru că sunt variațiuni pe un arhetip. Aceasta e metoda pe care Bergson[106] o lăsa să se întrevadă într-un articol din *La Pensée et le mouvant* atunci când preconiza ca scriitorul filozof să aleagă imagini „cât mai disparate cu putință", pentru ca, spunea el, să nu ne oprim la semn, pentru ca „semnul să izgonească semnul" până la semnificație și pentru ca metaforele „să se acumuleze intelectual spre a nu mai lăsa loc decât intuirii realului". Totuși, dincolo de această disparitate semiologică, Bergson își dădea seama că e necesar să păstreze un izomorfism semantic când recomanda să se procedeze în așa fel încât imaginile „să ceară totul de la spiritul nostru, în ciuda aspectelor lor diferite, același soi de atenție și, întrucâtva, același grad de tensiune...", definind astfel adevărate ansambluri simbolice. Tocmai aceste ansambluri, aceste constelații către care converg imaginile în jurul unor nuclee organizatorice trebuie să se străduiască arhetipologia antropologică să le descopere în toate manifestările umane ale imaginației. Această convergență a fost de altfel bine pusă în evidență prin experimentare. Desoille[107], experimentând asupra viselor în stare de veghe, remarcă „coeziunea psihică" a anumitor imagini care, în reverii, au tendința să se anastomozeze în constelații. De pildă, schemele ascensionale sunt întotdeauna însoțite de simboluri luminoase, de simboluri ca aureola sau ca ochiul. Psihologul a fost izbit de caracterul riguros și universal al imaginilor legate de schemele ascensiunii sau coborârii și, prin comparație, a regăsit aceleași convergențe simbolice în opera lui Dante. De asemenea, Piganiol[108] opune constelațiile rituale „pastorale" constelațiilor „agricole": „Nomazii tind spre monoteism, adoră spațiul albastru, organizarea lor patriarhală le dictează cultul unui Dumnezeu tată..., agricultorii, dimpotrivă, se închină unei zeițe, au un ritual al jertfelor și-și văd cultul invadat de-o mulțime de idoli..." Dar cea care ne îngăduie în special schițarea unui studiu cantitativ și cvasi-statistic[109] a ceea ce Baudouin[110] numește „izomorfismul" sau „polarizarea" imaginilor e psihanaliza literară. În poezia lui Hugo, de pildă, apare polarizarea constantă a șapte categorii de imagini care, datorită convergenței lor, par a defini o structură de imaginație. Zi, limpezime, azur, rază, viziune, grandoare, puritate sunt izomorfe și constituie obiectul unor transformări bine definite: zi putând da, de pildă, „lumină", sau „a lumina", și de-aci să ajungă la „limpezime", care, la rându-i, se va modula în „strălucire", „făclie", „lampă", în timp ce azur va da „alb", „auroră", „blond", iar rază va duce la „soare", „astru", „stea", viziunea va atrage „ochiul", iar grandoarea se va diversifica într-un foarte bogat vocabular: „înalt", „zenit", „în față", „a urca", „a ridica", „uriaș",

„culme", „cer", „frunte", „Dumnezeu" etc., în vreme ce puritate se va metamorfoza în „înger". Baudouin[111] merge chiar mai departe și se apropie de frumoasele lucrări ale lui P. Guiraud[112] atunci când schițează o statistică a imaginilor, subliniind frecvența diverselor polarizări: de pildă din 736 de imagini, 238 se referă la dialectica lumină-beznă, 72 la cele două direcții verticale, dintre care 27 la „mare" și „mic", adică în total, zice Baudouin, 337 de imagini „polarizate" din 736, ceea ce reprezintă aproape jumătate din imagini. Desigur, în lucrarea de față, dată fiind dispersiunea antropologică a materialelor, nu putea fi vorba de folosirea unei stricte statistici[113]. Ne-am limitat la o simplă abordare, permițându-ne să scoatem la iveală, printr-o metodă care ar putea fi etichetată drept micro-comparativă[114], serii, ansambluri de imagini, și ne-am dat repede seama că aceste convergențe scot în evidență cele două aspecte ale metodei comparative: aspectul ei static[115] și aspectul ei cinematic, adică faptul că respectivele constelații se organizează în același timp în jurul imaginilor de gesturi, de scheme tranzitive și totodată în jurul punctelor de condensare simbolică, a obiectelor privilegiate unde se cristalizează simbolurile.

Tocmai aci apare una din dificultățile anchetei antropologice. În mod obligatoriu, pentru a expune rezultatele și a descrie aceste constelații, suntem siliți să utilizăm linearitatea discursului. Numai că discursul are un fir conducător, un vector care vine să se adauge la sensurile intuițiilor primare. Metodologic suntem constrânși să reintroducem ceea ce ontologic avusesem grijă să eliminăm: anume un sens progresiv al descrierii, un sens care e silit să-și aleagă un punct de plecare fie în schema psihologică, fie în obiectul cultural. Dar să se țină bine seama de următorul fapt: dacă metodologic suntem siliți să începem cu un început, asta nu implică absolut deloc ca, de fapt, acest început metodologic și logic să fie ontologic primul. Ne vom menține așadar la această voință neclintită de „psihanaliză obiectivă"[116], care ne va interzice să confundăm firul expunerii sau al descrierii noastre cu firul ontogenezei și al filogenezei simbolurilor. Iar dacă alegem în mod deliberat un punct de plecare metodologic „psihologist", n-o facem absolut deloc pentru a ne supune unui psihologism ontologic. Pur și simplu ni s-a părut mai la îndemână să pornim de la psihic și să coborâm spre cultural. Această comoditate nefiind nimic altceva decât „simplitatea" preconizată de Descartes. Ni se pare mai întâi că ar fi vorba de-o simplă comoditate gramaticală: e mult mai simplu să mergi de la subiect — fie el subiect cugetător! — la complementele directe, apoi la complementele indirecte. Cogito-ul dobândește o forță metodologică exemplară pur și simplu pentru că e un model de bun-simț gramatical. Cogito-ul — și idealismul sau chiar

psihologismul pe care-l implică — n-are valoare reală decât dacă se consideră ca metodă de acțiune mentală, iar nu ca model constitutiv al realului. Kant e cel care-l completează în mod adecvat pe Descartes, și nu Hegel. Culturalismul pornind de la un pluralism empiric[117] — adică de la complex — e întotdeauna mai dificil ca metodă decât psihologismul. Psihologismul — și psihanaliza, după părerea lui Friedmann însuși[118] — prezintă un punct de plecare mai simplu și o dezvoltare reglată în mai mare măsură de-o legitate proprie, ceea ce oferă înlesniri metodologice pe care nu le au pozițiile culturaliste. Prioritatea imperativelor bio-psihologice asupra somațiilor sociale nu va fi așadar afirmată aci decât pentru că e comodă din punct de vedere metodologic. Punctul de plecare psihologic e mai simplu și totodată mai general. E tocmai ceea ce remarcă pe bună dreptate etnologul Lévi-Strauss[119] când constată că psihologia copilului foarte mic constituie „fondul universal infinit mai bogat decât cel de care dispune fiecare societate particulară". Fiecare copil „aduce la naștere, sub forma unor structuri mentale schițate, integralitatea mijloacelor de care dispune omenirea dintru început pentru a-și defini relațiile cu lumea..." Mediul cultural poate deci să apară în același timp ca o complicare, dar mai ales ca o specificare a anumitor schițe psihologice ale copilăriei, iar etnologul găsește o expresie foarte potrivită atunci când califică copilul drept „social polimorf". Polimorfie în care vocațiile și cenzurile culturale vor selecționa formele de acțiune și de gândire adecvate cutărui sau cutărui gen de viață. De unde rezultă că din punct de vedere metodologic putem vorbi de imperative naturale, în timp ce ne mulțumim cu termenul de „somație" pentru a caracteriza socialul[120]. Necesitatea este aci, ca deseori în alte împrejurări, de ordin cronologic și nu de ordin ontologic.

În domeniul psihologic așadar va trebui să descoperim marile axe ale unei clasificări mulțumitoare, capabile cu alte cuvinte să integreze toate constelațiile pe care le vom întâlni în cale. Rămâne să aflăm în ce sector al psihologiei trebuie să cercetăm aceste „metafore axiomatice"[121]. Bachelard a intuit că aceste metafore sunt cele care indică mișcarea. Și revine foarte adesea la această teorie care depășește și anulează simpla clasificare substanțialistă a lucrărilor pe care le-a dedicat imaginilor. În *L'Eau et les rêves* cu privire la E. Poe, în *La Terre et les rêveries du repos*, Bachelard precizează că „simbolurile nu trebuie să fie judecate din punct de vedere al formei..., ci al forței lor", și conchide valorificând la maximum imaginea literară „mai vie decât orice desen" pentru că transcende forma și e „mișcare fără materie"[122]. Acest mod cinematic de a reconsidera schema clasificatoare a simbolurilor e confirmată de numeroși psihologi. Pentru unii[123] „statornicia arhetipurilor" nu e aceea a unui punct în spațiul imaginar, ci

aceea a unei „direcții"; de unde declarația că aceste „realități dinamice" sunt „categoriile gândirii". Dar Desoille[124] e mai ales cel care pare a lega cel mai categoric „imaginile motrice" de modurile vizuale și verbale de reprezentare, arătând chiar că această cinematică simbolică e dinamic măsurabilă, de vreme ce în actele mentale de imaginare a mișcării există o diferență de 15—20 la sută în raport cu metabolismul repausului mental. Putem lua așadar aceste „imagini motrice" drept punct de plecare psihologic al unei clasificări a simbolurilor. Rămâne să aflăm în ce domeniu al motricității vom găsi aceste „metafore de bază", aceste mari „categorii vitale"[125] ale reprezentării.

Vom împrumuta principiul clasificării noastre precum și noțiunea de „gesturi dominante"[126] de la reflexologia lui Betcherev[127]. Numai reflexologia ni se pare că ar prezenta o posibilitate de a studia acest „sistem funcțional" care este sistemul nervos al noului-născut și în special creierul, „acest vechi instrument adaptat unor scopuri bine determinate"[128]. Reflexologia noului-născut pune pare-se în evidență urzeala metodologică pe care experiența vieții, traumatismele fiziologice și psihologice, adaptarea pozitivă sau negativă la mediu își vor broda motivele și vor specifica „polimorfismul" atât pulsional cât și social al copilăriei. „Dominantele reflexe", pe care Vedenski, apoi Betcherev și școala sa[129] aveau să le studieze în mod sistematic, nu sunt altceva decât cele mai primitive ansambluri senzori-motorii care constituie sistemele de „acomodare" cele mai originare în ontogeneză și la care, după teoria lui Piaget[130], ar trebui să se refere orice reprezentare la joasă tensiune în procesele de asimilare constitutive ale simbolismului. Studiind reflexele primordiale, Betcherev[131], reluând lucrările și terminologia lui Oukhtomsky, descoperă două „dominante" la noul născut uman.

Prima este o dominantă de „poziție", care coordonează sau inhibă toate celelalte reflexe când, de pildă, corpul copilului e ridicat în poziție verticală. Ea ar fi legată, după Betcherev, de sensibilitatea statică clasic localizată în canalele semicirculare. Ulterior s-a arătat[132] că aceste reflexe posturale sunt comportamente suprasegmentale legate de sistemul extra-piramidal, în sfârșit, unele dintre aceste reflexe de redresare sunt reflexe optice în corelație cu integritatea ariilor vizuale ale cortexului. Desigur, n-avem intenția să operăm trecerea acestor dominante fiziologice *tale quale* ca dominante ale reprezentării simbolice, și Piaget[133] are dreptate când afirmă că noul-născut sau copilul „nu extrage nici o intuiție generalizată" din atitudinile posturale primordiale, dar psihologul genetician recunoaște totuși că verticalitatea și orizontalitatea sunt percepute de copilul foarte mic „într-un mod privilegiat". N-are nici o importanță faptul că e vorba mai degrabă despre o verticalitate

„fizică" și intuitivă care se percepe decât despre o idee clară a verticalității matematice. Căci mai curând intră aici în discuție topologia verticalității decât caracteristicile sale geometrice. Se poate spune că într-o atare dominantă reflexă se cumulează analogonul afectiv și analogonul chinestezic al imaginii[134].

Cea de-a doua dominantă apare și mai categoric: dominantă de nutriție, care la noii-născuți se manifestă prin reflexele de supt labial și de orientare corespunzătoare a capului. Aceste reflexe sunt provocate fie de stimuli externi, fie de foame. Chiar la câine, Oukhtomsky[135] remarcase deja o dominantă digestivă în special în actul îngurgitării și în actul defecației, având ca efect concentrarea „excitațiilor provenite de la izvoare îndepărtate și suprimarea capacității celorlalți centri de a răspunde la excitațiile directe". Ca în cazul precedent, toate reacțiile străine de reflexul dominant se află întârziate sau inhibate. La aceste două dominante se pot asocia reacțiile audio-vizuale pe care Betcherev le studiază. Dacă mai târziu aceste organe senzoriale pot la rândul lor, prin condiționare, să devină dominante, nu e mai puțin adevărat, după cum remarcă Kostyleff[136], că nutriția și poziția „sunt reacții înnăscute cu caracter dominant". Dominanta acționează întotdeauna într-un mod oarecum imperialist, ea poate fi privită deja ca un principiu de organizare, ca o structură senzori-motrice.

Cât privește cea de-a treia dominantă naturală, ea n-a fost, la drept vorbind, studiată decât la animalul adult și mascul de către J. M. Oufland[137] în articolul său: *O dominantă naturală la broscoi în reflexul copulativ*. Această dominantă se manifestă printr-o concentrare a excitațiilor asupra întăririi strânsorii brahiale. Oufland presupune că această dominantă ar fi de origine internă, declanșată de niște secreții hormonale și apărând doar în perioada de rut. Betcherev[138] afirmă din nou, într-un mod mai vag, că „reflexul sexual" este o dominantă. În pofida lipsei de informații în acest domeniu privind animalul uman, putem totuși să reținem din concluziile lui Oufland caracterul ciclic și din punct de vedere intern motivat al dominantei copulative. Pe de altă parte, psihanaliza ne-a deprins să vedem în impulsul sexual o dominantă atotputernică a comportamentului animal. Morgan[139] aduce unele precizări asupra caracterului dominant și ciclic al actului copulativ: „Schemele motrice de împerechere nu se constituie, scrie el, datorită experienței, ci... depind de maturizarea conexiunilor nervoase până atunci latente în structura înnăscută a organismului... comportamentul împerecherii apare ca fiind gata montat la diverse animale". „Trebuie să admitem, conchide Morgan, că schemele motrice ale împerecherii sunt niște

organizări înnăscute", care depind nu de localizări nervoase, ci de „erotizarea sistemului nervos"[140].

Remarcabil e mai ales faptul că motivațiile hormonale ale împerecherii respectă un ciclu și că actul sexual însuși, la vertebratele superioare, e însoțit de mișcări ritmice și la anumite specii precedat de adevărate dansuri nupțiale. Actul sexual se desfășoară așadar sub semnul ritmului. Morgan[141] distinge chiar trei cicluri suprapuse în activitatea sexuală: ciclul vital, care în realitate este o curbă individuală de putere sexuală, ciclul sezonier, care poate interesa doar femela sau doar masculul unei specii date sau pe ambii în același timp, în sfârșit ciclurile oestrus-ului, pe care nu le întâlnim decât la femela mamiferelor. Morgan subliniază de altminteri că aceste procese ciclice, în special oestrus-ul, au profunde repercusiuni comportamentale. La cimpanzeu, de pildă, ciclul oestrus-ului constituie prilejul unei „răsturnări" a ierarhiei sociale între cele două sexe, și motivațiile endocrine care stau la baza oestrus-ului „modifică un comportament social care depășește prin forța lui simplul comportament sexual". Să reținem în treacăt această instructivă extrapolare sociologică a unei incidențe pur fiziologice și să conchidem că această „dominantă sexuală" apare la toate nivelele cu caractere ritmice supradeterminate. Pe de altă parte, dacă admitem teoriile lui Groos[142] privind preexercițiul, putem afirma că numeroase jocuri și exerciții ale copilăriei prezintă un caracter ritmic, repetitiv sau stereotip, care n-ar fi decât o prefigurare întrucâtva coregrafică a exercitării sexualității. S-ar putea face în acest sens un studiu interesant asupra onanismului infantil, preexercițiu direct, după Jung[143], al sexualității plenare. Ba mai mult, dacă ne însușim analiza freudiană a deplasărilor genetice ale libidoului, constatăm că, la originea sa, această ritmică sexuală e legată de ritmica suptului și că are loc o foarte posibilă anastomoză între dominanta sexuală latentă în copilărie și ritmurile digestive ale suptului[144]. Suptul ar fi și el un preexercițiu al coitului. Vom vedea că această legătură genetică de fenomene senzori-motrice elementare se află la nivelul marilor simboluri: simbolurile înghițirii având adeseori extinderi sexuale.

Cât despre legătura dintre această motricitate primară și, pare-se, inconștientă, și reprezentare, ea nu mai prezintă dificultăți pentru psihologia contemporană. Încă din 1922, Delmas și Boll[145] remarcaseră caracterul normativ pentru conținutul global al psihicului deținut de marile proprietăți biologice primordiale ca nutriția, generarea și motilitatea, iar Piéron scria în *Nouveau Traité de Psychologie*[146] că „tot trupul colaborează la constituirea imaginii" și că „forțele componente" pe care le așază la rădăcina organizării reprezentărilor ni se par foarte apropiate de „dominantele reflexe".

Piaget[147] scoate în evidență faptul „că se poate urmări în mod continuu trecerea de la asimilarea și acomodarea senzori-motrice... la asimilarea și acomodarea mentală ce caracterizează începuturile reprezentării", reprezentarea — și în special simbolul — nefiind decât o imitație interiorizată, iar fenomenele de imitație manifestându-se, dacă nu din prima lună, cel puțin sistematic dintr-a șasea, când imitația propriului trup devine regula constantă. În sfârșit, nu numai Max[148] a scos în evidență legătura dintre motricitatea mușchilor limbajului și gândire; Wyczoikowski[149] și Jacobson[150] au demonstrat, prin metode mecanice și electrice, că o motricitate periferică extinsă la numeroase sisteme musculare e în raport strâns cu reprezentarea. Fără a voi să ne constituim arbitri în disputa dintre partizanii unei teorii pur centrale și cei ai unei teorii larg periferice cu privire la mecanismul simbolizării, vom adopta ca ipoteză de lucru faptul că există o strânsă concomitență între gesturile corpului, centrii nervoși și reprezentările simbolice.

În rezumat putem spune că admitem cele trei dominante reflexe, „verigi intermediare între reflexele simple și reflexele asociate", ca matrice senzori-motrice[151] în care reprezentările se integrează în mod firesc, mai cu seamă dacă anumite scheme perceptive se încadrează și se asimilează în schemele motorii primitive, dacă dominantele posturale, de înghițire sau ritmice se află în concordanță cu datele anumitor experiențe perceptive. Tocmai la acest nivel se vor forma marile simboluri printr-o dublă motivație care le va da aspectul acela imperativ de supradeterminare atât de caracteristic.

SOMAȚII ANTROPOLOGICE, PLAN ȘI VOCABULAR

Vom căuta un acord între reflexele dominante și prelungirea sau confirmarea lor culturală în mediul ambiant al tehnologiei umane. În termeni pavlovieni am putea spune că mediul ambiant uman e prima condiționare a dominantelor senzori-motrice, sau în termeni piagetieni că mediul uman e locul proiecției schemelor de imitație. Dacă, așa cum afirmă Lévi-Strauss[152], ceea ce aparține ordinii naturii și are drept criterii universalitatea și spontaneitatea e separat de ceea ce aparține culturii, domeniu al particularului, al relativității și al constrângerii, e totuși necesar să se realizeze un acord între natură și cultură, riscând altfel să vedem cum conținutul cultural nu e niciodată *trăit*. Cultura valabilă, adică cea care motivează reflexia și reveria umană, e deci aceea care supradetermină printr-un fel de finalitate proiectul natural furnizat de reflexele dominante care-i țin loc de

instinctiv tutore. Desigur, reflexele umane, pierzând ca acelea ale maimuțelor mari „acel caracter categoric și acea precizie" prezente la majoritatea mamiferelor, sunt incapabile de-o foarte largă și foarte variată condiționare culturală. Nu e mai puțin adevărat însă că această condiționare trebuie să fie, măcar în linii mari, orientată de însăși finalitatea reflexului dominant, riscând altfel să provoace o criză nevrotică de neadaptare. E necesar așadar un minimum de conformitate între dominanta reflexă și mediul ambiant cultural. Cenzura și refularea sunt departe de a motiva imaginea și de a da vigoare simbolului; se pare chiar că, dimpotrivă, un acord între pulsiunile reflexe ale subiectului și mediul său e ceea ce înrădăcinează în mod atât de imperativ marile imagini în reprezentare și le încarcă de-o suficientă mulțumire spre a le perpetua.

În această anchetă culturală ne vom inspira frecvent din remarcabilele lucrări ale lui Leroi-Gourhan[153], nu numai pentru că cercetarea noastră se întretaie cu câteva din marile clasificări tehnologice, dar și pentru că tehnologul dă studiului său un caracter prudent anistoric: istoria reprezentărilor simbolice, ca și cea a uneltelor, e prea fragmentară pentru a ne putea sluji de ea fără oarecare temeritate. Dar „dacă documentul scapă prea adesea istoriei, el nu poate scăpa clasificării"[154]. Pe de altă parte, după cum Leroi-Gourhan echilibrează materialele tehnice prin „forțe", tot așa noi trebuie să echilibrăm obiectele simbolice prin obscura motivație a mișcărilor dominante pe care le-am definit. Cu toate acestea, contrar anumitor necesități ale teoriei tehnologice, nu vom acorda niciodată aici un loc preponderent materiei față de forță[155]. Întrucât nimic nu e mai maleabil decât o materie imaginată, în timp ce forțele reflexologice și pulsiunile tendențiale rămân aproape constante. Leroi-Gourhan pleacă într-adevăr de la o clasificare materială foarte apropiată de cea pe care am criticat-o la Bachelard[156]. Putem chiar regăsi la acest tehnolog o schiță de clasificare elementară: prima categorie fiind într-adevăr cea a pământului, material al percuțiilor, loc al unor gesturi ca „a sfărâma, a tăia, a modela", a doua fiind cea a focului care provoacă gesturile de-a încălzi, de-a coace, de-a topi, de-a usca, de-a deforma, cea de-a treia ne e dată de apă cu tehnicile ei de diluare, de topire, de spălare etc., în sfârșit cel de-al patrulea element e aerul care usucă, purifică, înviorează[157]. Dar nu trece mult și tehnologul[158] enunță o lege importantă ce corectează materialismul rigid pe care această clasificare elementară ne lăsa să-l presimțim: „Dacă materia comandă inflexibil tehnica, două materiale provenind din corpuri diferite dar posedând aceleași proprietăți generale vor avea inevitabil același mod de prelucrare". Înseamnă a recunoaște că materia e acționată înapoia caracterelor conceptuale pe care le dă la iveală clasificarea aristotelică, înseamnă a mărturisi importanța

gestului. Iar dacă cuprul și scoarța lemnoasă au drept instrument comun de prelucrare matrița și percutorul, dacă firul de cânepă, de palmier indian sau sârma se tratează prin procedee identice, aceasta se datorează, pare-se, faptului că inițiativa tehnică revine gestului, gest căruia nu-i pasă de categoriile unui materialism întru totul intelectual bazat pe afinități aparente. Obiectele nu sunt, la urma urmelor, așa cum notează tehnologul[159], decât niște complexe de tendințe, niște rețele de gesturi. Un vas nu e decât materializarea tendinței generale de a conține fluide, spre care converg tendințele secundare de modelare a argilei sau de așchiere a lemnului sau a scoarței: „Avem astfel ca o rețea de tendințe secundare care acoperă o mulțime de obiecte particularizând tendințele generale". De pildă tendințele de „a conține", „a pluti", „a acoperi", particularizate prin tehnicile tratării scoarței, dau vasul, barca sau acoperișul. Dacă acest vas de scoarță e cusut, el implică de îndată o altă delimitare posibilă a tendințelor: a coase pentru a conține dă vasul de scoarță, în timp ce a coase pentru a învești dă veșmintele din piei de animale, a coase pentru a adăposti dă casa de scânduri cusute[160]. Această „dublă intrare" pe care o propun obiectele concrete acordă deci o foarte mare libertate interpretării tehnologice a ustensilelor. Acest caracter de polivalență a interpretării se va accentua și mai mult în transpunerile imaginare. Obiectele simbolice, într-o mai mare măsură decât ustensilele, nefiind niciodată pure, ci constituind rețele în care mai multe dominante se pot îmbina; copacul, de pildă, poate fi, după cum vom vedea[161], în același timp simbol al ciclului sezonier, dar și al ascensiunii verticale; șarpele e supradeterminat de înghițire, de *ouroboros*, și de temele resurecționale ale reînnoirii, ale renașterii; aurul e în același timp culoare cerească și solară, dar și chintesență tainică, comoară a intimității. Ba mai mult, vom constata că obiectul simbolic e adeseori supus unor răsturnări de sens, sau cel puțin unor dedublări care conduc la niște procese de dublă negare: ca înghițitorul înghițit, copacul răsturnat, barca-cufăr care închide în interior și totodată plutește, cel care taie legăturile și devine maestru legător etc. Această complexitate de bază, această complicație a obiectului simbolic, justifică metoda noastră, care constă în a porni de la marile gesturi reflexologice pentru a descurca rețelele și nodurile pe care le constituie fixațiile și proiecțiile asupra obiectelor mediului ambiant perceptiv[162].

Cele trei mari gesturi care ne sunt date de reflexologie desfășoară și orientează reprezentarea simbolică spre materii de predilecție care nu mai au decât un raport îndepărtat cu o clasificare deja prea rațională în patru sau cinci elemente. Și conform ecuației stabilite de Leroi-Gourhan Forță + materie = unealtă[163], vom spune că fiecare gest cheamă în același timp o materie și o tehnică, suscită un material imaginar și, dacă nu o unealtă,

măcar o ustensilă. Astfel că primul gest, dominanta posturală, reclamă materii luminoase, vizuale și tehnicile de separare, de purificare, ale căror simboluri frecvente sunt armele, săgețile, spadele. Cel de-al doilea gest, legat de coborârea digestivă, reclamă materiile adâncului: apa sau pământul cavernos, suscită ustensilele recipiente, cupele și lăzile, și predispune la reveriile tehnice ale băuturii sau alimentului. În sfârșit, gesturile ritmice, al căror model natural desăvârșit e sexualitatea, se proiectează asupra ritmurilor sezoniere și a cortegiului lor astral, anexând toate substitutele tehnice ale ciclului: atât roata cât și vârtelnița, atât putineiul cât și amnarul, și până la urmă supradetermină orice frecare tehnologică pe baza ritmicii sexuale. Clasificarea noastră tripartită concordă așadar, între altele, cu o clasificare tehnologică care face deosebirea între uneltele percutante și contondente pe de o parte și obiectele apte să conțină și recipientele legate de tehnicile săpatului pe de altă parte, în sfârșit marile prelungiri tehnice ale acestei unelte atât de prețioase care e roata: mijloacele de transport ca și industriile bazate pe textile și pe foc.

Se mai pot reintegra, în acest mediu ambiant tehnologic foarte apropiat, ceea ce Piaget[164] numește „schemele afective" și care nu sunt altceva decât raporturile, atât de dragi psihanaliștilor, ale individului cu mediul său uman primordial. Într-adevăr, în universul copilului, tatăl și mama apar ca un fel de unelte, niște unelte având nu numai o tonalitate afectivă proprie conform funcției lor psiho-fiziologice, dar niște unelte înconjurate la rândul lor de-un întreg cortegiu de ustensile secundare: în toate culturile copilul trece în mod firesc de la sânul mamei la diferite recipiente care, în momentul înțărcării, slujesc drept substitute ale sânului. La fel dacă tatăl apare cel mai adesea ca obstacol acaparator al uneltei hrănitoare care e mama, e venerat totodată ca o manifestare invidiată a puterii ale cărei atribute sunt armele, instrumentele de vânătoare și de pescuit. Considerăm așadar economic să integrăm motivațiile mediului familial în motivațiile tehnologice. Piaget a avut grijă să sublinieze de altfel că aceste „scheme afective" depășesc demarcația unor simple scheme personale și constituie deja niște specii de categorii cognitive. „Este evident, scrie psihologul[165], că inconștientul afectiv, adică aspectul afectiv al activității schemelor asimilatoare, nu e câtuși de puțin privilegiat din punct de vedere al inconștienței: numai haloul mistic care învăluie intimitatea persoanei i-a putut înșela pe psihologi în această privință." Fără a merge până la această luare de poziție împotriva psihanalizei și a motivațiilor ei personaliste, să recunoaștem totuși că personajele consangvine se lasă ciudat clasate în primele două grupuri de simboluri definite prin reflexele posturale și digestive. Redresarea, poziția posturală va fi de cele mai multe ori însoțită de un simbolism al tatălui cu toate armonicele, atât oedipiene cât

și adleriene, pe care le poate comporta, în timp ce femeia și mama se vor vedea anexate la simbolismul digestiv cu armonicele lui hedoniste. Oricum, clasificarea pe care o propunem are privilegiul de a integra, alături de tehnologie, clasificarea sexuală și consangvină pe care psihanaliștii o folosesc cel mai adesea când e vorba de simboluri.

Apare și o remarcabilă concordanță între cele trei categorii simbolice definite de reflexologie și tripartiția și bipartiția funcționale așa cum le consideră Piganiol și Dumézil. Trebuie să fim bine înțeleși, întrucât am putea fi acuzați de extrapolarea considerabilă a concluziilor sociologice care nu se aplică, în concepția celor doi autori, decât la indo-europeni sau chiar numai la romani. Dacă dacă cele trei funcțiuni dumézilienе sau cele două stratificări funcționale ale Romei antice, după Piganiol, nu se întâlnesc categoric în alte culturi, aceasta se datorește pur și simplu faptului că ele se manifestă slab sub raport sociologic. Dumézil nu recunoaște oare explicit[166] că civilizațiile indo-europene au atins o supremație și un incomparabil echilibru sociologic datorită faptului că au știut să deosebească și să întărească tripartiția funcțională? Nu se poate oare concepe că reușita temporală a civilizațiilor indo-europene, și a celei occidentale în special, se datorează în mare parte adecvării armonioase, în marile perioade ale istoriei, între funcțiile sociale și imperativele bio-psihologice? Diferențierea funcțiilor, apoi, în chiar cadrul acestor funcții, discriminarea între puteri bine definite, ca de pildă puterea executivă, legislativă și judecătorească în cadrul funcției regale, n-ar constitui oare dovada unui acord optim între aspirațiile bio-psihologice și somațiile sociale? Dacă ne îngăduim să extrapolăm tripartiția dumézilianа, o facem întrucât ni se pare că se întâlnește în numeroase puncte cu repartiția psiho-tehnologică pe care am luat-o drept bază de lucru. Mai mult, această convergență ne va îngădui să explicăm anumite legături între rituri și simboluri ale diferitelor funcții, legături rămase misterioase și neexplicate la Dumézil[167].

Trebuie totuși să semnalăm faptul că tripartiția reflexologică nu acoperă punct cu punct tripartiția dumézilianа: primul grup cu dominantă posturală subsumează, după cum vom vedea, primele două funcții sociologice reprezentate de regalitate sub cele două forme ale ei și de funcția războinică, și abia a doua dominantă reflexologică integrează cea de-a treia funcție nutritivă pe care o stabilește Dumézil. Dimpotrivă, bipartiția sociologică și simbolică, îndrăgită de Piganiol, și care rămâne foarte apropiată de bipartițiile obișnuite ale istoricilor religiei, coincide în prima sa parte „uraniană" cu constelațiile primei dominante reflexe, în cea de-a doua sa parte „chtonico-lunară" cu constelațiile polarizate de ultimele două dominante reflexe. Așa cum

remarcă de altminteri Dumézil[168], bipartiția nu e întru nimic contradictorie cu tripartiția și nu e „stânjenitoare pentru interpretarea funcțională". Nu e stânjenitoare nici pentru analiza structurală.

Pe de altă parte, bipartiția, așa cum o concepe Piganiol[169], îngăduie să se extindă în mod legitim dincolo de domeniul simbolismului indo-european hiatusul chtonico-uranian constatat de istoric în moravurile și obiceiurile romane, întrucât „cartea de istorie a aproape tuturor popoarelor se deschide cu duelul dintre păstorul Abel și plugarul Cain"[170]. Și Piganiol[171] schițează aplicarea acestui principiu chinezilor, Africii Negre, ca și semiților. Lucrări atât de diferite ca acelea ale lui Dumézil și Piganiol scot totdeauna la iveală această bipolaritate. În ce-l privește pe Przyluski, după cum am mai observat[172], se trudește să găsească o trecere evolutivă de la un termen la celălalt și să justifice astfel supremația lui Abel asupra lui Cain. În sfârșit, vom vedea că bipartiția și tripartiția coincid cu decupajul spațiului sacru așa cum l-a reperat Soustelle la vechii mexicani[173]: aspect polemic și războinic al divinităților Nordului și Sudului, aspect biruitor al soarelui-răsare, al Răsăritului, aspect misterios și involutiv al Apusului, în sfârșit rol mediator și sintetic al Centrului spațiului, acoperă bine implicațiile reflexelor dominante: polemicul și bătăiosul sunt de dominantă posturală, involuția și nocturnul Apusului de dominantă digestivă, în sfârșit Centrul pare într-adevăr să dea cheia ritmică și dialectică a echilibrului contrariilor.

Din acest moment putem stabili principiul planului nostru, care, ținând seama de aceste remarcabile convergențe ale reflexologiei, tehnologiei și sociologiei, va fi bazat simultan pe o vastă bipartiție între două *Regimuri* ale simbolismului, unul *diurn* și altul *nocturn*, și pe tripartiția reflexologică. Am optat pentru o bipartiție a acestei clasificări empirice a convergențelor arhetipale din două motive: mai întâi, după cum am arătat mai sus, pentru că acest dublu plan totodată bipartit și tripartit nu e contradictoriu și acoperă admirabil diferitele motivații antropologice la care au ajuns cercetători atât de îndepărtați unii de alții ca Dumézil, Leroi-Gourhan, Piganiol, Eliade, Krappe sau reflexologii și psihanaliștii. Apoi, pentru că tripartiția dominantelor reflexe e funcțional redusă de psihanaliza clasică la o bipartiție; într-adevăr, libidoul în evoluția sa genetică valorifică și leagă afectiv, în mod succesiv dar continuu, pulsiunile digestive și pulsiunile sexuale. În consecință, se poate admite, cel puțin metodologic, că există o înrudire, dacă nu o filiație, între dominanta digestivă și dominanta sexuală. Dar în Occident există tradiția — și vom vedea că această tradiție se bazează pe înseși datele arhetipologiei — de a da „plăcerilor burții" o interpretare mai mult sau mai puțin tenebroasă sau cel puțin nocturnă; drept urmare, ne propunem să

opunem acest *„Regim Nocturn"* al simbolismului unui *„Regim Diurn"* structurat pe dominanta posturală, cu implicațiile sale manuale și vizuale, poate și cu implicațiile sale adleriene de agresivitate. *„Regimul Diurn"* referindu-se la dominanta posturală, la tehnologia armelor, la sociologia suveranului mag și războinic, la ritualurile înălțimii și purificării; *„Regimul Nocturn"* subîmpărțindu-se în dominanta digestivă și dominanta ciclică, cea dintâi subsumând tehnica recipientului și cea a habitatului, valorile alimentare și digestive, sociologia matriarhală și nutritivă, cea de-a doua grupând tehnica ciclului, a calendarului agricol și a industriei textile, simbolurile naturale sau artificiale ale întoarcerii, miturile și dramele astro-biologice.

Aceste două părți de analiză în care am grupat, după metoda convergenței, marile constelații simbolice constituie primele două cărți ale lucrării noastre și vor fi urmate de-o a treia, în care vom încerca să desprindem filozofic motivația generală a simbolismului. Fără a uita într-adevăr că până atunci vom fi îndepărtat sistematic orice supoziție ontologică, atât a psihologismului cât și a culturalismului, ne va fi ușor, pe baza rezultatelor anchetei noastre, să constatăm care e convergența supremă pe care o dictează multiplele semantisme conținute în imagini. Vom reaminti într-adevăr în concluzie că dezvoltarea acestui studiu n-a fost posibilă decât pentru că am pornit de la o concepție simbolică a imaginației, adică de la o concepție care postulează semantismul imaginilor, faptul că ele nu sunt niște semne, ci își conțin întrucâtva materialmente sensul. Și putem pretinde că, regrupând pozitiv imaginile, le vom fi condensat astfel sensurile multiple, ceea ce ne va îngădui să ne scriem cea de-a treia carte asupra metafizicii imaginației. Înainte de-a întreprinde studiul nostru, ne rămâne totuși să facem, în lumina celor stabilite mai sus, câteva precizări asupra vocabularului pe care-l vom folosi.

Numeroși autori au remarcat într-adevăr, pe drept cuvânt, extrema confuzie care domnește în preabogata terminologie a imaginarului: semne, imagini, simboluri, alegorii, embleme, arhetipuri, scheme, ilustrări, reprezentări schematice, diagrame și synepsis sunt termeni nediferențiat folosiți de către analiștii imaginarului. Sartre deopotrivă cu Dumas sau Jung[174] consacră câteva pagini precizării vocabularului folosit de ei. Ceea ce vom încerca la rândul nostru, ajutați fiind de schița de clasificare și metodologie pe care am stabilit-o mai înainte. Nu vom reține decât un minimum strict necesar de termeni apți să lumineze analizele pe care le vom întreprinde.

Și mai întâi vom lăsa deoparte tot ce nu se referă decât la semiologia pură. Când vom folosi cuvântul „semn", aceasta nu va fi decât într-un sens foarte general și fără a intenționa să-i dăm sensul său precis de algoritm

arbitrar, de semnal contingent al unui semnificat. De asemenea, nu vom reține termenul „emblemă", care nu e în definitiv decât un semn, și cu toate că Dumas[175] admite că emblemele pot ajunge să aibă o viață simbolică, vom contesta acest punct de vedere, și vom arăta, de pildă, că emblema cristică nu se transformă în simbol al crucii, ci că lucrurile stau tocmai invers. Vom lăsa deoparte și alegoria „simbol răcit", cum îl notează Hegel[176], semantică decăzută în semiologie și care n-are decât o valoare de semn convențional și academic.

Dimpotrivă, am adoptat termenul generic de „schemă", pe care l-am luat de la Sartre, Burloud și Revault d'Allonnes, aceștia din urmă preluându-l de altfel din terminologia kantiană[177]. Schema este o generalizare dinamică și afectivă a imaginii, ea constituie factivitatea și non-substantivitatea generală a imaginarului. Schema se înrudește cu ceea ce Piaget, după Silberer[178], numește „simbol funcțional" și cu ceea ce Bachelard[179] numește „simbol motor". Ea face joncțiunea, nu așa cum voia Kant, între imagine și concept, ci între gesturile inconștiente ale senzo-motricității, între dominantele reflexe și reprezentări. Aceste scheme alcătuiesc scheletul dinamic, canavaua funcțională a imaginației. Diferența care există între gesturile reflexologice pe care le-am descris și scheme e că acestea din urmă nu mai sunt doar niște engrame teoretice, ci niște traiecte incarnate în reprezentări concrete precise; astfel, gestului postural îi corespund două scheme: cea a verticalității ascendente și cea a diviziunii atât vizuale cât și manuale, gestului înghițirii îi corespunde schema coborârii și cea a ghemuirii în intimitate. După expresia lui Sartre[180], schema apare într-adevăr ca „prezentificatoare" a gesturilor și pulsiunilor inconștiente.

Gesturile diferențiate în scheme, în contact cu mediul ambiant natural și social, vor determina marile arhetipuri, aproape așa cum le-a definit Jung[181]. Arhetipurile constituie substantificările schemelor. Jung împrumută această noțiune de la Jakob Burckhardt și o transformă în sinonim al „imaginii primordiale", al „engramei", al „imaginii originare", al „prototipului"[182]. Jung a scos foarte bine în evidență caracterul de traiect antropologic al arhetipurilor atunci când a scris: „Imaginea primordială trebuie incontestabil să fie în raport cu anumite procese perceptibile ale naturii care se reproduc fără încetare și sunt întotdeauna active, dar, pe de altă parte, e neîndoielnic că ea se raportează totodată la anumite condiții interne ale vieții spirituale și ale vieții în general..." Acest arhetip, intermediar între schemele subiective și imaginile furnizate de mediul ambiant perceptiv, ar fi, „ca să vorbim pe limba lui Kant, ca numenul imaginii pe care intuiția îl percepe..."[183]. Desigur,

Jung stăruie mai ales asupra caracterului colectiv și înnăscut al imaginilor primordiale, dar, fără să intrăm în această metafizică a originilor și fără să aderăm la credința în „sedimente mnezice" acumulate în cursul filogenezei, ne putem însuși o observație capitală a psihanalistului, care vede în aceste substantive simbolice care sunt arhetipurile „stadiul preliminar, zona matricială a ideii"[184]. Departe de-a avea prioritate asupra imaginii, ideea n-ar fi decât angajarea pragmatică a arhetipului imaginar, într-un context istoric și epistemologic dat. Ceea ce explică în același timp faptul că „...ideea, datorită naturii sale raționale, e mult mai supusă modificărilor elaborării raționale pe care timpul și împrejurările o influențează puternic și-i procură expresii conforme cu spiritul momentului"[185]. Ceea ce ar fi așadar dat *„ante rem"* în idee ar fi tiparul său afectivo-reprezentativ, motivul său arhetipal; tocmai asta explică și de ce raționalismele și demersurile pragmatice ale științelor nu scapă niciodată pe deplin de haloul imaginar, și de ce orice raționalism, orice sistem de raționamente poartă în sine propriile-i fantasme. După cum spune Jung, „imaginile care slujesc drept bază unor teorii științifice se mențin în cadrul acelorași limite... (ca acelea care inspiră basmele și legendele)"[186]. Vom sublinia deci, la rândul nostru, importanța esențială a arhetipurilor, care constituie punctul de joncțiune între imaginar și procesele raționale. Baudouin[187] a stăruit asupra acestei legături, arătând că există două conexiuni posibile între imagini și gânduri: una orizontală, care grupează mai multe imagini într-o idee, alta verticală, în care o imagine suscită mai multe idei. După Baudouin[188], conceptul ar fi constituit dintr-un fel de inducție arhetipală. Limbajul acestui psihanalist nu e totuși bine fixat, confundând foarte adesea arhetipurile cu schemele, sau arhetipurile cu simplele simboluri. Contrar de altfel afirmațiilor sale, există o mare stabilitate a arhetipurilor. Astfel, schemelor înălțării le corespund imuabil arhetipurile piscului, conducătorului, astrului, în vreme ce schemele diairetice se substantifică în constante arhetipale precum spada, ritualul botezului etc., schema coborârii va da arhetipul golului, al nopții, al lui „Gulliver" etc., iar schema ghemuirii va provoca toate arhetipurile sânului și intimității. Ceea ce diferențiază arhetipul de simplul simbol e în genere tocmai lipsa lui de ambivalență, universalitatea lui constantă și adecvarea lui la schemă: roata, de pildă, e marele arhetip al schemei ciclice, căci nu vedem ce altă semnificație imaginară i s-ar putea da, în vreme ce șarpele nu e decât simbolul ciclului, simbol foarte polivalent, așa cum vom vedea.

Aceasta tocmai pentru că, într-adevăr, *arhetipurile sunt legate de niște imagini foarte diferențiate de către culturi și în care mai multe serii de*

scheme vin să se întrepătrundă. Ne aflăm atunci în prezența simbolului în sens strict, simboluri care dobândesc cu atât mai multă însemnătate cu cât sunt mai bogate în sensuri de tot felul. E, așa cum a constatat Sartre[189], o formă inferioară — întrucât e particulară — a schemei. Particularitate care se transformă de cele mai multe ori în cea unui „obiect sensibil", o „ilustrare" concretă a arhetipului ca și a schemei[190]. În timp ce arhetipul e pe calea ideii și a substantificării, simbolul e pur și simplu pe calea substantivului, a numelui, și uneori chiar a numelui propriu: pentru un grec, simbolul Frumuseții e Doriforul sculptorului Policlet. De la această angajare concretă, de la această apropiere semiologică, simbolul moștenește o extremă fragilitate. În vreme ce schema ascensională și arhetipul cerului rămân imuabile, simbolul care le demarchează se transformă din scară în săgeată zburătoare, în avion supersonic sau în campion la sărituri în înălțime[191]. Se poate spune chiar că, pierzându-și din polivalență, despuindu-se, simbolul tinde să devină un simplu semn, tinde să emigreze din semantism în semiologism: arhetipul roții dă simbolismul crucii, care, la rândul lui, devine simplul semn al crucii, așa cum e folosit la adunare sau la înmulțire, simplă siglă sau simplu algoritm pierdut pentru semnele arbitrare ale alfabetelor.

În prelungirea schemelor, a arhetipurilor și a simplelor simboluri putem reține mitul. Nu vom lua acest termen în accepțiunea restrânsă pe care i-o dau etnologii, care îl reduc la reversul reprezentativ al unui act ritual[192]. Vom înțelege prin mit un sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri și de scheme, sistem dinamic care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire. Mitul e deja o schiță de raționalizare întrucât utilizează firul unei expuneri în care simbolurile se transformă în cuvinte și arhetipurile în idei. Mitul explicitează o schemă sau un grup de scheme. Așa cum arhetipul favoriza ideea și simbolul zămislea denumirea, putem spune că mitul favorizează doctrina religioasă, sistemul filozofic sau, cum bine a remarcat Bréhier[193], povestirea istorică și legendară. E ceea ce se desprinde cu strălucire din opera lui Platon, în care gândirea rațională pare a se trezi necontenit dintr-un vis mitic și uneori a regreta acest lucru. Vom constata de altfel că organizarea dinamică a mitului corespunde adeseori cu organizarea statică pe care am denumit-o „constelație de imagini". Metoda convergenței scoate în evidență același izomorfism în constelație și în mit.

În sfârșit, acest izomorfism al schemelor, al arhetipurilor și al simbolurilor în cadrul sistemelor mitice sau al constelațiilor statice ne va duce la constatarea existenței anumitor protocoluri normative ale reprezentărilor

imaginare, bine definite și relativ stabile, grupate în jurul schemelor originale și pe care le vom numi structuri. Desigur, acest din urmă termen e foarte echivoc și imprecis[194]. Cu toate acestea, ne asociem părerii lui Lévi-Strauss că el poate, cu condiția de-a fi precizat, întregi noțiunea de „formă" concepută fie ca reziduu empiric de primă instanță, fie ca abstracție semiologică și împietrită[195] rezultând dintr-un proces inductiv. Definiția formei include o anumită oprire, o anumită fidelitate, un anumit caracter static[196]. Structura implică dimpotrivă un anumit dinamism transformator. Substantivul structură, adăugat unor epitete cu sufixe împrumutate din etimologia cuvântului „formă" și pe care, în lipsă de ceva mai bun, îl vom folosi metaforic, va însemna pur și simplu două lucruri: în primul rând că aceste „forme" sunt dinamice, adică supuse unor transformări prin modificarea unuia din termenii lor, și constituie „modele" taxinomice și pedagogice, servind cu alte cuvinte comod clasificării, dar putând servi, de vreme ce sunt transformabile, la modificarea câmpului imaginar. În al doilea rând, apropiindu-ne mai mult în această privință de Radcliffe-Brown decât de Lévi-Strauss, aceste „modele" nu sunt cantitative, ci simptomatice, structurile ca și simptomele medicale sunt niște modele care îngăduie atât diagnosticul cât și terapeutica. Aspectul lor matematic e secundar în raport cu gruparea lor în sindromuri, de aceea aceste structuri pot fi mai degrabă descrise ca modele etiologice decât formulate algebric. Aceste grupări de structuri învecinate definesc ceea ce vom numi un *Regim* al imaginarului. Vom reveni mai încolo asupra acestui primat calitativ al structurilor semantice[197]. Deocamdată să ne mulțumim a defini o structură drept o formă transformabilă, jucând rolul de protocol motivator pentru un întreg grupaj de imagini, și susceptibilă la rându-i să se grupeze într-o structură mai generală pe care o vom denumi *Regim*.

Aceste regimuri nefiind grupări rigide de forme imuabile, ne vom pune în sfârșit întrebarea dacă sunt motivate de ansamblul trăsăturilor caracterologice sau tipologice ale individului, sau care e raportul ce leagă transformările lor de presiunile istorice și sociale. Odată recunoscută relativa lor autonomie — relativă întrucât totul are o limită relativă în complexitatea științelor omului — ne va rămâne să schițăm, întemeindu-ne pe realitatea arhetipală a acestor regimuri și a acestor structuri, o filosofie a imaginarului care să-și pună întrebări asupra formei comune ce integrează aceste regimuri eterogene și asupra semnificației funcționale a acestei forme a imaginației și a ansamblului structurilor și regimurilor pe care le subsumează.

NOTE

[1] Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, p. 174.

[2] Brunschvicg, *Héritage de mots, héritage d'idées*, p. 98.

[3] Alain, *Vingt leçons sur les beaux arts*, 7e leçon, cf. *Préliminaires à la mythologie*, p. 89—90: „Și e limpede că mitologia noastră e copiată exact după aceste idei ale copilăriei..." Referitor la poziția clasicilor, cf. Descartes, *VIe Méditation*, începutul; Pascal, *Pensées*, fragm. 82, ediția Brunschvicg; Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique*, V, § 12, 13; cf. J. Bernis, *L'Imagination*, cap. I: *„Aperçu historique"* asupra problemei imaginii.

[4] Sartre, *L'Imagination*, p. 115 și urm.

[5] Cf. H. Taine, *De l'Intelligence;* Bain, *L'Esprit et le corps considérés au point de vue de leur relation;* H. Höffding, *Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience.*

[6] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 41 și urm. și p. 58; cf. Bergson, *Matière et Mémoire*, cap. I și II, p. 180 și urm.; cf. Lacroze, *La fonction de l'imagination*, p. 46 și urm.

[7] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 47, 62, 68, 85 și urm.

[8] În original: *chosifier* (n.t.).

[9] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 69.

[10] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 146 și *L'Imaginaire*, p. 14.

[11] Cf. Sartre, *L'Imaginaire*, p. 16.

[12] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 20. E vorba aci de noțiunea de „muncă", scumpă lui Alain, având darul să distingă „realul" perceptiv de lenea sau de copilăria imaginilor. Cf. Alain, *Préliminaires*, p. 47—49, 90—91.

[13] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 23.

[14] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 27.

[15] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 30 și urm.

[16] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 76 și urm.

[17] *Op. cit.*, p. 82, 85, 91, 137, 138, 171, 174, 175, 181, 185, 186, 187, 190, 209, 214, 231.

[18] *Op. cit.*, p. 87.

[19] *Op. cit.*, p. 209.

[20] *Op. cit.*, p. 161. Cf. Alain, *op. cit.*, p. 30, 40, 46, 49.

[21] Sartre, *op. cit.*, p. 236.

[22] *Op. cit.*, p. 239 și urm. Cf. Sartre, *Baudelaire* și *Situation*, I.

[23] Sartre, *L'Imagination*, p. 138.

[24] Cf. J. Laurent, *Paul et Jean-Paul*, în *Table ronde* (februarie 1950); cf. de asemenea critica pe care H. Bonnet o face esteticii utilitare și semiologice a lui J.-P. Sartre în *Roman et poésie*, p. 238 și urm.

[25] Adică subordonează opera de artă unei „angajări" utilitare care o îndepărtează mult de artă, repudiază concepțiile artei pentru artă și chiar geneza artei începând cu izvoarele ei antropologice: religia și magia.

[26] Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 198.

[27] *Op. cit.*, p. 8.

[28] *Op. cit.*, p. 7.

[29] Sartre, *L'Imaginaire*, p. 30, 46, 76.

[30] Cf. Bühler, *Tatsachen und Probleme zu einer Psychologie der Denkvorgänge*, I, p. 321, în *Arch. f. Ges. Psychol.*, 1907, p. 321; și Burloud, *La Pensée d'après les recherches expérimentales de Watt, Messer, Bühler*, p. 65 și urm.; cf. Binet, *Étude expérimentale de l'intelligence*, p. 309; cf. Binet, *La Pensée sans images* (în *Rev. phil.*, 1903, I, p. 138).

[31] Cf. James, *Précis de Psychologie*, p. 206, 210, 214. Cf. Bergson, *Essai*, p. 6, 8, 68, 127.

[32] Cf. Bradley, *Principles of Logic*, I, p. 10 și urm.

[33] Cf. Wundt, *Über Ausfrage*, p. 81.

[34] Cf. Brentano, *Psychologie*, p. 17, 27, 38. Cf. Husserl, *Idées...*, p. 53, 64, 75 și urm.

[35] Sartre, *L'Imagination*, p. 74.

[36] Pradines, *Traité de Psychol.*, II, 2, p. 162.

[37] Bachelard, *La Philosophie du non*, p. 75.

[38] Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 100.

[39] Sartre, *L'Imaginaire*, p. 35.

[40] Citat de Sartre, *op. cit.*, p. 46; cf. *Logische Unters.*, vol. II, cap. I, vol. III, cap. I.

[41] Cf. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 3.

[42] Sartre (*op. cit.*, p. 148—149) își dă bine seama că imaginea e simbol, dar simbol devalorizat, „nesatisfăcător", și trebuind să fie depășit de concept.

[43] Sartre, *op. cit.*, p. 37—39.

[44] Sartre, *op. cit.*, p. 175.

[45] Pradines, *Traité*, II, 2, p. 47, 160 și urm.

[46] Cf. Jung, *Types psychol.*, p. 310 și urm.

[47] Cf. Piaget, *La formation du symbole*, p. 172—179, p. 227 și urm.

[48] Cf. Gonseth, *Mathématiques et Réalité*, p. 10.

[49] Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 7—9; cf. *Philos. du non*, p. 75—76; *La Poétique de l'espace*, p. 7.

[50] Cf. Binet, *Année Psychol.*, vol. XVII, 1911, p. 10.

[51] Cf. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 6.

[52] Damourette, *Des Mots à la pensée*, I, p. 69, 73.

[53] Cf. Minkowski, *Vers une cosmologie*, p. 82.

[54] Cf. Herder, *S.W.*, VIII, p. 189; Novalis, *Schrif.*, III, p. 15, 143, 147; Von Schubert, *Symbolik*, p. 24.

[55] Cf. Alquié, *Philos. du Surréalisme*, p. 173; Breton, *Point du jour*, p. 250.

[56] Neologismul aparține lui Piaget, *op. cit.*, p. 158.

[57] F. de Saussure, *op. cit.*, p. 103. Deja în semantica lingvistică noțiunea de „răscruce" formulată de Belin-Milleron (în *La réforme de la Connaissance*, p. 10—15, 42, 49 și urm., nu mai implică succesiunea liniară a sensului cuvintelor, ci convergența în rețeaua semnificațiilor.

[58] *Idem*, p. 103. Vom înlocui termenul de „lanț" cu cel de „constelație simbolică". Această terminologie ne e sugerată atât de termenul de „pachet", pe care îl folosește Leroi-Gourhan pentru a caracteriza acumularea iconografică a simbolurilor, cât și de termenul de „roi" de imagini, pe care Soustelle îl înnoiește pentru a căpăta semnificația de consistență semantică ce reglează însăși povestirea mitică: „Nu ne mai aflăm în prezența unor lungi lanțuri de rațiuni, ci a unei strânse legături reciproce de fiecare clipă a întregului cu întregul". Soustelle, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains*, p. 9. Cf. Leroi-Gourhan, *La Fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques*, *op. cit.*, p. 308. Cf. *infra*, p. 326.

[59] Sartre, *L'Imagination*, p. 104.

[60] Renan, *De l'origine du langage*, cap. VI, p. 147—149.

[61] Saussure, *op. cit.*, p. 103. Aceste „complicații 8" sunt formulate matematic de teoria informației; cf. P. Guiraud, *Langage et communication*, în *Bull. soc. ling. de Paris*, 1954.

[62] Cf. *infra*, p. 405 și urm.

[63] Cf. *Simbolik der Traume* de Von Schubert, p. 8—10 și Aeppli, *Les rêves et leur interprétation*.

[64] Krappe, *Genèse des mythes;* cf. tabla de materii, p. 346 și urm.

[65] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions;* cf. tabla de materii, p. 402 și urm.

[66] Eliade, *op. cit.*, p. 211.

[67] *Op. cit.*, p. 315—333.

[68] Krappe, *op. cit.*, p. 253, 287, 328.

[69] Cf. Bachelard, *L'Air et les songes; Psychanalyse du feu; L'Eau et les rêves; La Terre et les rêveries du repos; La Terre et les rêveries de la volonté*.

[70] Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 19.

[71] Bachelard, *La Terre et rêveries de la volonté*, p. 9.

[72] Cf. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 126, 213.

[73] Bachelard, *La Terre et... volonté*, p. 10; cf. p. 126.

[74] Cf. G. Durand, *Psychanalyse de la neige*, în *Mercure de France*, I, VIII, 1953, p. 615 și urm.

[75] Cf. Dumézil, *L'Héritage indo-européen à Rome*.

[76] Cf. Piganiol, *Essai sur les origines de Rome*.

[77] Cf. Dumézil, *Les Dieux des Germains*, p. 36—39.

[78] Soustelle a arătat cum se cuvine, în legătură cu atributele Vestului la vechii mexicani, interacțiunea elementelor geografice și sociale și de inspirație pur mitică. Cf. Soustelle, *La Pensée cosmolog. des anc. Mexicains*, p. 63.

[79] Piganiol, *op. cit.*, p. 140.

[80] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 22 și urm. și p. 204.

[81] Cf. *op. cit.*, p. 159.

[82] Cf. *infra*, p. 315, 323 și urm.

[83] Cf. Freud, *La Science des rêves*, p. 113 și urm.; *Trois essais sur la sexualité*, p. 80 și urm. Cf. Dalbiez, *La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne*, I, p. 147; I, p. 197 și urm.

[84] Cf. Piaget, *La Formation du symbole*, p. 205.

[85] Cf. Adler, *Connaissance de l'homme*, p. 33; cf. H. Orgler, *A. Adler et son œuvre*, p. 88, 155 și urm.

[86] Cf. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, p. 25 și urm., 45.

[87] Cf. Piaget, *op. cit.*, p. 196, 213.

[88] Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 7, cf. p. 12—13.

[89] Cf. Lévi-Strauss, *Anthrop. structurale*, p. 91, 319. Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 196, 202: „E necesar, pentru a ajunge la om, să trecem prin mijlocirea unei psihologii și a unei culturi".

[90] Neologism folosit de Heuse, în *Éléments de psychol. sociale*, p. 3—5.

[91] Cf. *Articles* de Lagache și de Friedmann, în *Bull. de psychol.*, I, X, 10 nov. 1956, p. 12, 24; cf. foarte apropiată de a noastră ideea lui Piaget (*Épistémologie génétique*, I, p. 15), care reclamă o strânsă colaborare între metodele psihogenetice și metodele sociogenetice.

[92] Cf. Piaget (*Épistémologie génétique*, I, p. 36) definește noțiunea de geneză reciprocă prin „echilibru mobil" și (p. 37) prin „reversibilitate".

[93] Cf. Piaget, *La Formation du symbole*, p. 219.

[94] Cf. Piaget, *op. cit.*, p. 219.

[95] Terminologie împrumutată de la Heuse (*op. cit.*, p. 5), care deosebește imperativele *(impératifs)* bio-psihologice de somațiile *(intimations)* sociale.

[96] Cf. Lewin, *Principles of Topological Psychology*, p. 5.

[97] Cf. Piaget, *Épistémologie*, I, p. 37. Cf. Durand, *Les Trois niveaux de formation du symbolisme*.

[98] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 300.

[99] Cf. Bastide, *Sociologie et psychanalyse*, p. 207, 278.

[100] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 300.

[101] Cf. Kardiner, *The individual...*, p. 34, 96, 485.

[102] Bastide, *op. cit.*, p. 278.

[103] Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 26.

[104] Cf. Piaget, *Épistémologie génét.*, I, p. 25.

[105] Cf. noțiuni de omologie și de contemporaneitate la Spengler, *Déclin de l'Occident*, I, p. 119; cf. de asemenea Lévi-Strauss, *Anthrop. struct.*, p. 98.

[106] Bergson e de altfel promotorul însăși denumirii acestei metode când scrie: „Aceste imagini diferite, împrumutate unor categorii de lucruri foarte diferite, vor putea, prin convergența acțiunii lor, să dirijeze conștiința asupra punctului precis în care există o anumită intuiție de sesizat..." (*Pensée et Mouvant*, p. 210); cf. de asemenea metoda de cercetare a „grupelor de afinități" recomandată de Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, I, p. 59.

[107] Cf. Desoille, *Exploration de l'affectivité*, p. 74.

[108] Piganiol, *op. cit.*, p. 140; cf. de asemenea Jung, *Psychol. und Religion*, p. 9.

[109] Spunem *cvasi*-statistic; într-adevăr, așa cum a stabilit Lévi-Strauss, cercetarea antropologică și în special ancheta structuralistă n-are de-a face decât lateral cu matematicile cantitative. „Modelele mecanice", în care sunt studiate conexiunile structurale ale unui caz particular sau chiar neobișnuit, prevalează asupra „modelelor statistice". Cf. Lévi-Strauss, *Anthropologie*, p. 315—317. Cf. *infra*, p. 205, studiul nostru al antifrazei referitor la exemplul ciudat al icoanei cinocefale a sfântului Christophe.

[110] Baudouin, *Psychan. de Victor Hugo*, p. 202. Așa cum am menționat într-una din prefețe, mai adecvat ar fi să spunem „izotop".

[111] Baudouin, *op. cit.*, p. 219.

[112] Cf. P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry* și *Index du vocabulaire du Symbolisme*, 3 fascicule dedicate lui Apollinaire, Mallarmé și Valéry. Cf. Leroi-Gourhan *(Répartition et groupement des animaux dans l'Art pariétal paléolithique*, în *Bull. Soc. préhistorique française*, vol. LV, fasc. 9, p. 515), care folosește o strictă metodă statistică de convergență pentru studierea unor figuri și simboluri gravate și pictate pe pereții cavernelor. El ajunge la o repartizare binară a semnelor iconografice axate pe mari „arhetipuri" (cf. *La fonction des signes dans les grands sanctuaires paléolithiques*, în *Bull. Soc. préhist. franç.*, vol. LV, nr. 5—6, p. 318).

[113] Asupra stării „hibride", „intermediare" a anchetei antropologice, care nu mânuiește decât fapte în „număr mediu", la distanță egală de marile numere ale statisticii și de singularitatea solipsismului introspectiv, cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 350. Cf. P. Sorokin, *Social and cultural Dynamics*.

[114] Cf. Dumézil, *Héritage indo-européen*, p. 31—32.

[115] Cf. Dumézil, *op. cit.*, p. 36, 41. În opoziție cu Lévi-Strauss *(op. cit.*, p. 317), socotim că metoda comparativă nu exclude ca incompatibile procedeele „mecanice" ale unei tipologii sau unei arhetipologii structurale. Desigur, descoperirea se obține prin studierea temeinică a unui singur caz, dar proba se poate face prin convergența comparativă al cărui caz privilegiat îl constituie modelul exemplar. Prin termenul de „micro-comparativ" am vrut să înțelegem această combinare a celor două metode: structurală și comparativă.

[116] Bachelard, *Form. esprit scient.*, p. 239.

[117] Cf. Piaget, *Épist. gén.*, I, p. 25.

[118] G. Friedmann, *Psychanalyse et sociologie*, în *Diogène*, nr. 14.

[119] Lévi-Strauss, *Structures élémentaires de la parenté*, p. 120—122.

[120] Cf. Heuse, *op. cit.*, p. 5.

[121] Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 18.

[122] Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 161; *La Terre et... repos*, p. 60. Cf. noțiunea de „decor mitic" așa cum o folosim în studiul nostru *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*.

[123] Cf. Baudouin, *De l'instinct à l'esprit*, p. 197; cf. p. 60, 63. Cf. Pradines, *Traité de psychol.* II, p. 5 și Piaget, *La Format. du symb.*, p. 197.

[124] Cf. Desoille, *op. cit.*, p. 65.

[125] E. Minkowski, *La Schizophrénie*, p. 248.

[126] Cf. A. Oukhtomsky, în *Novoe v. Reflexologhii* (Betcherev), I, p. 24, și urm., 31—65. Cf. Betcherev, *General Principles of Human Reflexology*, și Kostyleff, *La Réflexologie*, p. 39; cf. de asemenea Tieck (*Sam. Werke*, I, p. 354) a intuit că există un raport între imagini și „mimica instinctivă". Cf. de asemenea Gusdorf (*op. cit.*, p. 15), pentru care structurile mitice sunt „aderente... la vecțiunile biologice constitutive ale ființei în lume". Cf. Betcherev, *La Psychologie objective*, și la K. Goldstein (*La Structure de l'organisme*, p. 130—138), o concepție morală a reflexului foarte apropiată noțiunii de „dominantă".

[127] Cf. M. Minkowski, *L'état actuel de l'étude des réflexes;* J. Déjerine, *Sémiologie du système nerveux*, cap. IX, „Sémiologie des réflexes", în *Traité de Pathologie générale* de Ch. Bouchard, vol. V.

[128] Jung, *Types psychologiques*, p. 310.

[129] Kostyleff, *op. cit.*, p. 70.

[130] Cf. Piaget, *La Form. du symb.*, p. 219.

[131] Betcherev, *op. cit.*, p. 221 și urm.

[132] Cf. Morgan, *Psychol. physiologique*, vol. II, p. 431—435.

[133] Piaget, *La Représentation de l'espace...*, p. 447.

[134] Cf. Sartre, *L'Imaginaire*, p. 96, 97, 109. Cf. *infra*, p. 407 și urm.

[135] Cf. Kostyleff, *op. cit.*, p. 72, 73, 79.

[136] Kostyleff, *op. cit.*, p. 34.

[137] J. M. Oufland, în *Novoe v. Reflexologhii* (Betcherev), p. 80 și urm. Cf. Kostyleff, *op. cit.*, p. 35, 45 și urm.

[138] Betcherev, *General Principles*, p. 118, 119.

[139] Morgan, *op. cit.*, II, p. 553, 560. Cf. Westermarck, *History of Human Mariage*, I, cap. 2, și Havelock Ellis, *Sexual Periodicity*, I.

[140] *Op. cit.*, p. 562, 563.

[141] Cf. *op. cit.*, p. 566—570.

[142] Cf. Groos, *Jeux des animaux*, p. 305—313. Cf. Griaule, *Jeux dogons*, p. 123, 149, 212.

[143] Cf. Jung, *Libido*, p. 137.

[144] Cf. și articolul lui P. Germain, *Musique et psychanalyse*, în *Rev. franç. de psychanalyse*, 1928.

[145] Cf. Delmas și Boll, *La personnalité humaine*, p. 81.

[146] Dumas, *Nouv. Traité de Psychol.*, II, p. 38.

[147] Piaget, *La Format. du symb.*, p. 177.

[148] Cf. Max, *An Experimental Study of the Motor Theory of Conciousness*, Jour. com. psych., 1935, p. 409—486. Cf. și noțiunea de „reflex semantic" la A. Korzybski, *Science and Sanity*, p. 19, 54—58.

[149] Cf. Wyczoikowski, *Article*, în *Psych. Rev.*, nr. 20, p. 448.

[150] Cf. Jacobson, în art. *Américc. Journ. Psych.*, nr. 44, p. 677.

[151] Piaget vorbește de „matrice de asimilare", *La Form. du symb. chez enfant*, p. 177.

[152] Cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 8, 9, 10.

[153] Cf. Leroi-Gourhan, *L'Homme et la matière* și *Milieu et technique*.

[154] *L'Homme et la matière*, p. 18. Cf. Lévi-Strauss, *Anthropol. struct.*, p. 240, 273.

[155] Cf. Espinas, *Les Origines de la technologie*, p. 13, 14.

[156] Cf. *supra*, p. 32 și urm.

[157] Cf. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 18. Lévi-Strauss vorbește pe drept cuvânt de „instabilitatea logică a unui obiect prelucrat", cf. *La Pensée sauvage*, p. 188.

[158] *L'Homme et la matière*, p. 165 și urm.

[159] *Op. cit.*, p. 310.

[160] Cf. *op. cit.*, p. 340 și urm.

[161] Cf. *infra*, p. 329 și urm.

[162] Lévi-Strauss a stăruit asupra caracterului non substantiv și „atribut adjectival" al marilor axiome de clasificare a gândirii „sălbatice" (*Pensée sauvage*, p. 76—79), dar ni se pare că a mers prea departe cu prudența sa antiarhetipală când scrie că „principiul unei clasificări nu poate fi niciodată postulat". După noi, calificativele sunt *a priori* clasificabile.

[163] Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 331, 332.

[164] Cf. *op. cit.*, p. 89, 93, 100. Cf. Piaget, *La Form. du symb.*, p. 222.

[165] Piaget, *op. cit.*, p. 223.

[166] Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 40—47.

[167] Cf. *op. cit.*, p. 319.

[168] *Op. cit.*, p. 181.

[169] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 93. Cf. la Alain, în *Préliminaires*, p. 96 și urm., p. 132 și urm., o împărțire îndeajuns de analoagă între „religiile naturii" și „religiile orașului".

[170] Piganiol, *op. cit.*, p. 319.

[171] Cf. *op. cit.*, p. 322—324.

[172] Cf. *supra*, p. 34.

[173] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 67 și urm.; cf. *infra*, p. 388 și urm.

[174] Cf. Sartre, *L'Imaginaire*, p. 33, 96, 141; Dumas, *Traité*, vol. IV, p. 266–268; Jung, *Types psychol.*, p. 491.

[175] Cf. Dumas, *op. cit.*, p. 268.

[176] Cf. Hegel, *Esthétique* (prima lecție), p. 165. Cf. G. Durand, *L'Occident iconoclaste*, în *Cahiers intern. de symbolisme*, nr. 2.

[177] Cf. Kant, *Critique Raison pure*, I, p. 102; Revault d'Allonnes, *Art. Rev. phil.*, sept.-oct. 1920, p. 165; Burloud, *Pensée conceptuelle*, p. 105 și urm. și *Psychol. des tendances*, p. 200; Sartre, *op. cit.*, p. 137.

[178] Piaget, *La Form. du symbol.*, p. 178.

[179] Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 264.

[180] Sartre, *op. cit.*, p. 137.

[181] Cf. Jung, *Types psych.*, p. 387, 454 și urm. Pentru noi, dimpotrivă, marile substantive nu sunt decât secundare în raport cu schemele „verbale". Cf. G. Durand, *Les Trois niveaux de formation du Symbolisme*.

[182] Jung, *op. cit.*, p. 310.

[183] *Op. cit.*, p. 411.
[184] *Op. cit.*, p. 456.
[185] *Op. cit.*, p. 450.
[186] *Op. cit.*, p. 310—311.
[187] Cf. Baudouin, *De l'instinct à l'esprit*, p. 191.
[188] Cf. *op. cit.*, p. 197, 200.
[189] Cf. Sartre, *op. cit.*, p. 144.
[190] Cf. Dumas, *Traité*, IV, p. 265. Cf. noțiunea de „sintemă", în R. Alleau, *De la nature des symboles*, p. 17, 38.
[191] Cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 200.
[192] Cf. Van der Leeuw, *Homme primitif et religion*, p. 120, și Gusdorf, *op. cit.*, p. 24. Cf. *infra*, p. 284 și urm.
[193] Cf. Bréhier, în *Rev. psychol. et morale*, 1914, p. 362.
[194] Întrucât e tălmăcirea atât a lui *Gestalt* cât și a lui *Aufbau*, adică „formă intuitivă" și „principiu organizator". Cf. Goldstein, *La structure de l'organisme*, p. 18, 24.
[195] Cf. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 306.
[196] Cf. E. Souriau, *Pensée vivante et perfection formelle*, p. 273. „Menținerea acestei forme cu orice risc și împotriva a orice e de-acum actul fundamental al acestei vieți: numele ei este și Fidelitate..." Asupra diferenței dintre structură și funcție, cf. Bergson, *Les Deux Sources*, p. 111 și 112; Lacroze, *Fonction de l'imagination*, p. 11, 12.
[197] Cf. *infra*, p. 346.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CARTEA ÎNTÂI

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

REGIMUL DIURN AL IMAGINII

Semantic vorbind, se poate spune că nu există lumină fără întuneric, în timp ce contrariul nu e valabil: noaptea având o existență simbolică autonomă. *Regimul Diurn* al imaginii se definește așadar la modul general ca regim al antitezei. Acest maniheism al imaginilor diurne n-a scăpat defel celor ce-au abordat studierea aprofundată a poeților luminii. Notasem deja împreună cu Baudouin[1] dubla polarizare a imaginilor hugoliene în jurul antitezei lumină-întuneric. Și Rougemont[2] se străduie să regăsească dualismul metaforelor nopții și zilei la trubaduri, la poeții mistici islamici, în romanul breton a cărui ilustrare o aflăm în *Tristan și Isolda* și, în sfârșit, în poezia mistică a lui St-Jean de la Croix. După Rougemont, acest dualism de inspirație cathară ar structura întreaga literatură a Occidentului, iremediabil platoniciană. La fel Guiraud[3] pune admirabil în evidență importanța celor două cuvinte-cheie cu maximum de frecvență la Valéry: „pur" și „umbră", care formează „dispozitivul de susținere a decorului poetic". „Semantic" acești doi termeni „sunt în opoziție și formează cei doi poli ai universului lui Valéry: ființă și neființă... absență și prezență... ordine și dezordine". Și Guiraud remarcă forța de polarizare pe care o posedă aceste imagini axiomatice: în jurul cuvântului „pur" gravitează „cer", „aur", „zi", „soare", „lumină", „mare", „uriaș", „divin", „dur", „auriu"... etc., în timp ce alături de „umbră" stau „dragoste", „taină", „vis", „profund", „misterios", „singur", „trist", „palid", „greu", „încet"... Foneticianul opune chiar sonoritățile celor doi termeni: „u" sau mai curând „i" e cea mai ascuțită dintre vocale, în timp ce „on" e cea mai gravă. Instinctul fonetic al poetului, făcându-l să caute cu precădere aceste două sunete[4], întărește vocația imaginilor. În mod cât se poate de firesc, deci, capitolele consacrate *Regimului Diurn* al imaginii vor fi împărțite în două mari părți antitetice, prima — sensul titlului ei va fi dat de însăși convergența semantică — fiind consacrată fondului de întuneric pe care apare strălucirea victorioasă a luminii, cea de-a doua manifestând recucerirea antitetică și metodică a valorificărilor negative ale celei dintâi.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA ÎNTÂI

FEȚELE TIMPULUI

„Timp cu buze de pilă, în fețe succesive, te-ascuți, devii febril..."

R. CHAR, *Unei seninătăți crispate*

I. SIMBOLURILE TERIOMORFE

La prima vedere, simbolismul animal pare foarte vag deoarece e prea răspândit. El pare capabil să trimită atât la valorificări negative — cu reptilele, șobolanii, păsările de noapte, cât și pozitive — cu porumbelul, mielul și, în general, cu animalele domestice. Totuși, în ciuda acestei dificultăți, orice arhetipologie trebuie să pornească de la un Bestiar și să înceapă cu considerații asupra universalității și banalității Bestiarului.

Dintre toate imaginile, într-adevăr, imaginile animalelor sunt cele mai frecvente și cele mai comune. Putem spune că nimic nu ne e mai familiar încă din copilărie, ca reprezentările animalelor. Până și la micul orășean occidental, Mutunache, Motanul încălțat, Mickey, Moș Martin au darul să vehiculeze în mod straniu mesajul teriomorf. Jumătate din titlurile cărților pentru copii sunt dedicate animalului[5]. În visele copiilor raportate de Piaget[6], din vreo treizeci de observații mai mult sau mai puțin clare, nouă se referă la vise cu animale. E de altfel demn de remarcat faptul că cei mici n-au văzut niciodată cele mai multe dintre animalele pe care le visează, nici modelele imaginilor cu care se joacă. Mai constatăm că există o întreagă mitologie fabuloasă privitoare la moravurile animalelor pe care observația directă nu face decât s-o contrazică. Și totuși salamandra rămâne, pentru imaginația noastră, legată de foc, vulpea de viclenie, șarpele continuă să „înțepe" în ciuda biologului, pelicanul face confidențe, greierele ne înduioșează, în timp ce de grațiosul șoricel ne e silă. Am spus toate astea ca să arătăm în ce măsură o atare orientare teriomorfă a imaginației formează un strat profund, pe care experiența nu-l va putea niciodată contrazice, într-atât de refractar este imaginarul la dezmințirea experimentală. Am putea chiar să credem că imaginația maschează tot ce nu o slujește. Ceea ce declanșează lirismul lui Fabre nu sunt descoperirile inedite, ci aproximativele confirmări ale legendelor despre animale. Anumiți primitivi[7], kurnaisii din Australia de pildă, știu foarte limpede să facă deosebirea între arhetipul imaginar și

animalul obiect al experienței cinegetice. Ei îl denumesc *jiak* pe acesta din urmă, în timp ce rezervă denumirea de *muk-jiak*, „animale remarcabile", arhetipurilor teriomorfe din basme și legende. Animalul se prezintă așadar, într-o atare gândire, ca o abstracțiune spontană, obiect al unei asimilări simbolice, după cum dovedește universalitatea și pluralitatea prezenței sale atât într-o conștiință civilizată, cât și în mentalitatea primitivă. Etnologia a pus în evidență așa cum se cuvine arhaismul și universalitatea simbolurilor teriomorfe care se manifestă în totemism sau în supraviețuirile religioase teriocefale. Lingvistica[8] comparată a remarcat și ea de multă vreme că repartizarea substantivelor se face inițial în funcție de categoriile însuflețit și neînsuflețit. În nahuatl, în algonquin, în limbile dravidiene și încă în limbile slave, substantivele se repartizează în genuri în funcție de aceste categorii inițiale. După Bréal[9], neutrul limbilor indo-europene ar răspunde și el unei împărțiri inițiale între neînsuflețit și genuri însuflețite. Repartizarea genurilor sexuat-aparente ar fi mult mai tardivă. Bestiarul pare deci temeinic instalat atât în limbă, în mentalitatea colectivă, cât și în reveria individuală. E cazul acum să ne întrebăm care e schema generală a cărei proiecție asimilatoare o constituie arhetipul teriomorf și variațiunile lui simbolice.

Mai înainte însă trebuie să precizăm următorul element: în afară de semnificația sa arhetipală și generală, animalul e susceptibil să fie supradeterminat de caractere particulare ce nu țin direct de animalitate. De pildă, șarpele și pasărea, ale căror semnificații capitale le vom studia mai încolo[10], nu sunt, dacă se poate spune așa, animale decât în a doua instanță; ceea ce primează la ele sunt calitățile care nu sunt proprii animalelor: vârâtul în pământ și schimbarea pielii pe care șarpele le împarte cu sămânța, înălțarea și zborul pe care pasărea le împarte cu săgeata. Acest exemplu ne pune în fața unei dificultăți esențiale a arhetipologiei: întrepătrunderea motivațiilor care provoacă întotdeauna o polivalență semantică la nivelul obiectului simbolic. Bochner și Halpern[11] notează pe bună dreptate că, în interpretarea testului Rorschach, tipul de animal ales e la fel de semnificativ ca și alegerea animalității drept temă generală; interpretările fiind diferite când e vorba de alegerea unor animale agresive care reflectă „sentimente puternice de bestialitate și de agresiune" sau dimpotrivă când e vorba de animale domestice. În acest capitol consacrat simbolurilor teriomorfe trebuie așadar să căutăm mai întâi sensul abstracțiunii spontane pe care-o reprezintă arhetipul animal în general, și nu să ne lăsăm antrenați de cutare sau cutare implicație particulară.

Trebuie mai întâi să ne descotorosim de explicațiile empiriste, oferite de regulă ca motive ale zoolatriei și imaginației teriomorfe. Aceste explicații

încearcă să deducă zoolatria și imaginația teriomorfă din ritualuri în care oamenii joacă rolul animalelor. După remarca lui Krappe[12], asta înseamnă să pui carul înaintea boilor. Animismul se îndreaptă în mod firesc spre simbolul însuflețit, adică spre animal. Omul înclină astfel spre animalizarea gândirii sale și se operează constant, prin această asimilare, un schimb între sentimentele omului și însuflețirea animalului. Explicația lui Krappe rămâne totuși foarte vagă, mulțumindu-se cu speculații în jurul etimologiei cuvântului animal.

Mai precisă pretinde a fi explicația psihanalitică dezvoltată de Jung[13] în *Métamorphoses et symboles de la libido*. Simbolul animal ar fi chipul libidoului sexual. Nediferențiat, „pasărea, peștele, șarpele erau la cei vechi simboluri falice", scrie Jung. El adaugă acestei enumerări conținutul aproape complet al Bestiarului: taur, țap, berbec, mistreț, măgar și cal. Hierodulii, sclavii templelor, care se prostituau cu țapi, și Leviathanul sau Behemothul din *Cartea lui Iov*, „atribut falic al creatorului", ar fi dovada acestei sexualizări a teriomorfiei[14]. Sfinxul constituie rezumatul tuturor acestor simboluri sexuale, „animal cumplit, derivat din mamă"[15] și legat de destinul incestuos al lui Oedip. Jung face genealogia monstrului, fiu al Echidnei, ea însăși serpentiformă și fiică a Geei, mama universală. Animalul în general și Sfinxul în special ar fi „o masă de libido incestuos"[16].

Această teză ni se pare și prea vagă în ceea ce privește elaborarea materialului, și prea precisă și prea limitată în ceea ce privește interpretarea. Prea vagă întrucât Jung colectează fără nici o ordine, și fără o analiză izomorfică sau funcțională, datele răzlețe ale uriașei sale culturi, punând de-a valma animale reale și monștri eterogeni, neținând seama de importante bifurcații funcționale, precum cele care inspiră simbolismul păsării sau al șarpelui. Paralel însă cu această confuzie, interpretarea rămâne prea limitată de pan-sexualismul care restrânge și mai mult o observație clinică localizată exclusiv la personalitatea europeanului contemporan. N-avem totuși dreptul să extrapolăm în timp ca și în spațiu libidoul incestuos. Extrapolare nelegitimă în spațiu deoarece complexul „este o formațiune socială relativă în raport cu diverse civilizații, în raport cu diverse medii sociale dinlăuntrul aceleiași civilizații"[17]. Complexul e un fenomen de cultură a cărui formulă explicativă nu trebuie în mod legitim aplicată decât în sânul unei civilizații date. Extrapolare nelegitimă în timp deopotrivă întrucât libidoul incestuos nu e decât o experiență relativ târzie, Freud însuși arătând că acest libido nu se fixează decât după numeroase metamorfoze digestive ale principiului de plăcere. E necesar deci să legăm imaginația teriomorfă de-un strat ontogenetic mai primitiv decât Oedip, și mai ales de-o motivație mai

universalizabilă. Imaginația teriomorfă depășește cu mult, atât în spațiu cât și în ontogeneză, era crizei oedipiene și zona burgheziei vieneze din primii ani ai secolului XX. Desigur, un Oedip strecurat în niște constelații teriomorfe preexistente are darul să fortifice și să orienteze aceste imagini în direcția unor semnificații tendențioase, și vom sublinia la sfârșitul acestor capitole consacrate *Fețelor timpului* implicațiile libidinoase și sexuale pe care le cuprinde constelația grupând, alături de simbolismul teriomorf, simbolurile căderii și păcatului. Nu e mai puțin adevărat totuși că sensul primar al imaginii teriomorfe e mai primitiv și mai universal decât restrânsa specificație freudiană a libidoului. Tocmai acest sens primitiv urmează să-l descifrăm, încercând, spre deosebire de Jung, să detectăm imperativele dinamice ale unei atari forme.

* * *

Animalul în mod spontan abstract, așa cum se prezintă imaginației fără derivațiile și specializările sale secundare, e constituit dintr-o adevărată schemă: schema însuflețitului. Pentru copilaș, ca pentru animal însuși, neliniștea e provocată de mișcarea rapidă și nedisciplinată. Orice animal sălbatic, pasăre, pește sau insectă, e mai sensibil la mișcare decât la prezența formală sau materială. Pescuitorul de păstrăvi știe foarte bine că numai gesturile prea bruște vor părea insolite peștelui. Testul Rorschach[18] confirmă această înrudire în psihismul uman între animal și mișcarea sa. În general, procentajele de răspunsuri animale și de răspunsuri chinestezice sunt invers proporționale, unele compensându-le pe celelalte: animalul nemaifiind decât reziduul mort și stereotipizat al atenției la mișcarea vitală. Cu cât procentajul de răspunsuri animale e mai ridicat, cu atât gândirea e mai îmbătrânită, mai rigidă, mai convențională sau mai invadată de-o stare depresivă. Marea proporție de răspunsuri animale e semnul unui blocaj al anxietății. Dar mai ales atunci când răspunsurile chinestezice se cumulează cu cele de animale ne aflăm în prezența indicației că psihicul e invadat de poftele cele mai rudimentare, accident normal la copilaș, dar care la adult e sinonim cu neadaptarea și cu regresiunea la impulsurile cele mai arhaice. Apariția animalității în conștiință e așadar simptomul unei depresiuni a persoanei până la treapta anxietății. Ne rămâne acum să facem distincția între diversele specificații dinamice ale schemei însuflețitului.

Una dintre primele manifestări ale animalizării e *colcăiala*, „imagine fugitivă, dar primară[19]". Să nu reținem etimologia franceză a cuvântului[20], nici munca furnicilor care înrudește imaginea acestora cu cea a șarpelui

râmător. Să nu păstrăm din colcăială decât schema agitației, a viermuirii. Dali[21], în numeroase opere, a legat direct colcăiala furnicii cu viermuirea larvei. Tocmai această mișcare anarhică dezvăluie dintr-o dată imaginației animalitatea și învăluie cu un nimb peiorativ multiplicitatea care se agită. De această schemă peiorativă se leagă substantivul verbului a viermui, viermele[22]. Pentru conștiința comună, orice insectă și orice larvă e vierme. Schlegel e la unison cu Hugo[23] când vede în lăcustă o îmbinare viermuitoare și dăunătoare. Temă pe care Hugo nu face decât s-o preia din *Apocalips*, unde lăcuste și broaște — aceste străvechi plăgi ale Egiptului! — fac cu schimbul când e vorba să simbolizeze răul, diriguite de Abaddon „distrugătorul", îngerul abisului[24]. Tot astfel, viermele este o imagine înspăimântătoare, foarte frecventă la Hugo, în care Baudouin e dispus să vadă un monstru falic complementar al monstrului feminoid care e păianjenul. Șarpele, când nu e considerat decât ca mișcare șerpuitoare, ca dinamism trecător cu alte cuvinte, implică și el o „discursivitate" respingătoare, care se asociază cu cea a micilor mamifere rapide, șoareci și șobolani[25].

Această aversiune primitivă față de agitație se raționalizează în varianta schemei animației pe care-o constituie arhetipul haosului. Așa cum remarcă Bachelard, „nu există în literatură un singur haos imobil... și în secolul al XVII-lea cuvântul *chaos* era ortografiat *cahot*"[26]. Iadul e întotdeauna imaginat în iconografie ca un loc haotic și agitat, cum stau mărturie atât fresca din Capela Sixtină, cât și reprezentările infernale ale lui Jehronimus Bosch sau *Dulle Griet* a lui Breughel. La Bosch de altfel agitația merge mână-n mână cu metamorfoza animală. Schema animației accelerate care e agitația colcăitoare, viermuitoare sau haotică pare o proiecție asimilatoare a angoasei în fața schimbării, adaptarea animală nefăcând prin fugă decât să compenseze o schimbare bruscă printr-o altă schimbare bruscă. Dar schimbarea și adaptarea sau asimilarea pe care-o motivează e cea dintâi experiență a timpului. Primele experiențe dureroase ale copilăriei sunt experiențele schimbării: fie nașterea, manipulările bruște ale moașei, apoi ale mamei, și mai târziu înțărcarea. Aceste schimbări converg spre formarea unei engrame repulsive la sugar. Se poate spune că schimbarea e supradeterminată peiorativ și de „complexul lui Rank", și de traumatismul înțărcării, ce vin să coroboreze acea primă manifestare a fricii pe care Betcherev, ca și Maria Montessori[27] au evidențiat-o în reacțiile reflexe ale noului-născut supus unor manipulări bruște.

Trebuie să stabilim o apropiere între această valorificare negativă a mișcării bruște și tema Răului la Victor Hugo, pe care Baudouin[28] o denumește cu deplin temei „Zwang", violența care se manifestă deopotrivă

în fuga rapidă, în urmărirea fatală, în rătăcirea oarbă a lui Cain urmărit, a lui Napoleon învins sau a lui Jean Valjean, veșnicul fugar. Această imagine capătă un caracter obsesiv la poet. După opinia psihanalistului[29], ar exista o rădăcină oedipiană a acestei fantasme și care se manifestă în poemele celebre *La Conscience, Le Petit roi de Galice* și *L'Aigle du casque*. Desigur, o educație oedipiană vine ca întotdeauna să întărească astfel de scheme, dar nu e mai puțin adevărat că această schemă a fugii din fața Destinului are rădăcini mai arhaice decât frica de tată. Baudouin[30] e îndreptățit să lege această temă a rătăcirii, a Jidovului rătăcitor sau a Necuratului de simbolismul calului, care constituie însuși miezul a ceea ce psihanalistul numește „complexul lui Mazeppa". Cavalcada funebră sau infernală structurează moralmente fuga și îi conferă acel ton catastrofal pe care-l întâlnim atât la Hugo, cât și la Byron sau Goethe. Calul e izomorf cu bezna și cu iadul:

Sunt caii negri ai carului umbrei[31].

* * *

Poeții nu fac altceva decât să regăsească marele simbol al calului infernal așa cum apare el în nenumărate mituri și legende[32], în legătură fie cu constelațiile acvatice, fie cu tunetul, fie cu iadul înainte de-a fi anexat de miturile solare. Aceste patru constelații însă, chiar cea solară, sunt solidare cu aceeași temă afectivă: groaza în fața fugii timpului simbolizată de schimbare și de zgomot.

Să examinăm mai întâi semantismul atât de important al calului chtonian. E animalul încălecat de Hades și de Poseidon. Acesta din urmă, sub formă de armăsar, se apropie de Gaia Pământul Mamă, Demeter Erinis, și zămislește Eriniile, doi mânji demoni ai morții. Într-o altă lecțiune a legendei, organul viril al lui Uranus, tăiat de Cronos, zeul Timpului, procreează cei doi demoni hipomorfi[33]. Și iată profilându-se în spatele armăsarului infernal o semnificație sexuală și totodată de natură să înspăimânte. Simbolul pare a se multiplica la nesfârșit în legendă: Erion, calul lui Adraste, dispare într-o prăpastie destinată Eriniilor. Brimo[34], zeița morții, e de asemenea înfățișată pe monede călare pe-un cal. În alte culturi legătura între cal, Rău și Moarte e și mai explicită. În *Apocalips*, Moartea călărește calul alburiu[35]; Ahriman, ca și diavolii irlandezi, își răpește victimele călare; la grecii moderni, ca în Eschil, moartea e purtată de-un bidiviu negru[36]. Folclorul și tradițiile populare germanice și anglo-saxone au păstrat această semnificație nefastă și macabră a calului: a visa un cal e semnul unei morți apropiate[37].

Trebuie să cercetăm mai îndeaproape acel demon hipomorf germanic, *mahrt*, comparat etimologic de Krappe[38] cu *mora*, vrăjitoarea, din slava veche, cu *mora*, năluca, din rusa veche, cu *mora* din polonă și cu *mura* din cehă, care nu sunt altceva decât coșmarul nostru. În sfârșit, putem stabili o apropiere de aceeași etimologie a cuvintelor *mors, mortis* din latină, *marah* din irlandeza veche, care înseamnă moarte, epidemie, *maras* din lituaniană, care înseamnă ciumă. Krappe[39] merge chiar până acolo încât explică prin eufemizare apropierea etimologică cu seducătoarele „fiice ale lui Mara", personificări indiene ale dezastrului și ale răului. Jung[40] e însă cel care insistă mai ales asupra caracterului hipomorf al „coș-marului" și al demonilor feminini nocturni. El motivează etimologia cuvântului coșmar prin latinescul *calcare* — care dă expresia „a călca găina", adică în același timp a copula și a călca în picioare — și prin cuvântul *mahra* din germana veche, care înseamnă armăsar și se confundă cu imaginea morții în radicalul arian *mar*, a muri. Psihanalistul notează în treacăt că franțuzescul *mère* (mamă) e foarte apropiat de rădăcina cu pricina[41], sugerând prin aceasta că mama e primul ustensil pe care îl încalecă copilul, și totodată că mama și atașamentul față de mamă pot dobândi un aspect de groază. O dată mai mult vom adăuga că sensul psihanalitic și sexual al călăritului apare într-adevăr în constelația hipomorfă, dar că n-are decât pur și simplu rolul de a supradetermina sensul mai general care este acela de vehicul violent, de bidiviu ale cărui salturi între posibilitățile umane și pe care Cocteau, cu un remarcabil instinct, a știut să-l modernizeze în filmul său *Orphée*, transformându-l în motociclete mesagere ale Destinului.

Krappe[42] adaugă de altminteri la etimologia în discuție o observație care abstrage simbolul din orice sugestie legată de călărit: în germana elvețiană *möre* e o injurie care înseamnă scroafă, iar *mura* pe țigănește e specia nocturnă de fluture pe care în mod semnificativ o numim în Franța: „Sfinx cap de mort". E vorba așadar în toate cazurile de *schema foarte generală a animației* dublată de angoasa provocată de schimbare, de plecarea fără întoarcere și de moarte. Aceste semnificații se polarizează în divinitatea călăuză a sufletelor și păzitoare a infernului, Hecate, zeiță a lunii negre și a întunericului, puternic hipomorfă, demon feminin și coșmar, pe care Hesiod[43] o socotește patroana călăreților, stăpână a nebuniei, a somnambulismului, a viselor și mai ales a Empusei, fantomă a angoasei nocturne. Mai târziu, Hecate va fi confundată în panteonul grec cu Artemis, „zeița cu câini". Aceluiași domeniu al polarizării nefaste îi atașează Jung[44] Walkiriile, femei centauri care răpesc sufletele. Targa mortuară e denumită

în Evul Mediu „Calul Sfântului Mihail", sicriul e denumit în persană „cal de lemn", iar P. M. Schuhl, după Ch. Picard[45], are remarci foarte interesante cu privire la calul cenotaf în antichitatea clasică. Să notăm că în *Apocalips* calul morții prezintă un remarcabil izomorfism cu leul și cu botul balaurului. Într-adevăr, caii îngerilor exterminatori au capetele „ca niște capete de lei" și puterea lor sălășluiește „în gura și în coada lor, aceasta aidoma unui șarpe și înzestrată cu un cap, și prin el săvârșesc răul..."[46]. Vedem așadar cum se schițează sub schema însuflețitului arhetipul Căpcăunului pe care-l vom studia de îndată. Pentru moment, să mai examinăm constelațiile simbolice care gravitează în jurul simbolismului hipomorf.

În ciuda aparențelor, calul solar se lasă ușor asimilat calului chtonian. După cum vom constata în legătură cu semnul zodiacal al leului, soarele nu e un arhetip stabil, iar somațiile climaterice îi pot foarte adesea conferi un categoric accent peiorativ. În țările tropicale, soarele, cu cortegiul lui de secetă și foamete, e nefast. Vedicul Surya[47], soarele ucigător, e reprezentat printr-un bidiviu. Feluriții cai solari ai tradiției europene păstrează mai mult sau mai puțin eufemizat caracterul înfricoșător al vedicului Surya. Leucip e un cal alb, fost zeu solar, iar locuitorii insulei Rhodos jertfesc cai lui Helios[48]. Zeului solar scandinav Freyr îi sunt jertfiți cai; înlocuitorul său creștin, Sfântul Ștefan, e deopotrivă protectorul acestor animale. Josias face să dispară caii dedicați soarelui de către regii iudei[49]. Dar simbolismul hipomorf nu e legat de soare în calitatea lui de lampadofor ceresc, ci în aceea de redutabilă mișcare temporală. Tocmai această motivație prin itinerar explică echivalența legătură a calului cu soarele sau cu luna: zeițele lunare ale grecilor, scandinavilor, perșilor călătoresc în vehicule trase de cai. Calul e așadar simbolul timpului de vreme ce e legat de marile orologii ale naturii. E ceea ce ilustrează admirabil comentariul *Brihad-Aranyaka* din *Upanișade*[50], în care calul e însăși imaginea timpului, anul fiind trupul calului, cerul fiindu-i spinarea, iar zorile capul. Dar în această înfățișare hipomorfă a zodiacului e introdusă deja o posibilă valorificare pozitivă, cu atât mai mult când în țările temperate calul va fi legat de Phoebus și va pierde încetul cu încetul tenebroasele valori negative care-l însuflețesc. În această eufemizare rezidă un exemplu tipic al vieții simbolurilor care, sub presiuni culturale, migrează și se încarcă cu semnificații de tot felul. Prin mijlocire solară vedem cum însuși calul evoluează de la un simbolism chtonian și funebru spre un pur simbolism uranian, până ce devine dubletul păsării în lupta contra șarpelui chtonian[51]. Dar, după părerea noastră, această evoluție eufemizantă până la antifrază nu se datorează decât somațiilor istorice și în general rivalităților dintre două populații succesive ale aceleiași

regiuni: credințele invadatorului și ale dușmanului tind întotdeauna să fie suspecte în ochii băștinașului. Această răsturnare simbolică este, așa cum vom vedea, foarte răspândită, iar în cazul calului, pare a proveni dintr-un imperialism arhetipal urano-solar[52], care puțin câte puțin convertește în sens benefic atributele inițial legate de simplul simbolism al soarelui: se trece de la goana timpului la soarele nefast și tropical, apoi de la cursa solară la un soi de triumf apolonian al soarelui temperat, triumf căruia calul continuă să-i fie asociat[53]. Dar inițial calul rămâne simbolul timpului care gonește, legat de Soarele Negru, așa cum îl vom regăsi în simbolismul leului. Se poate deci, în general, asimila semantismul calului solar cu cel al calului chtonian. Bidiviul lui Apolo nu e decât bezna înfrânată.

Calul acvatic ni se pare deopotrivă reductibil la calul infernal. Nu numai pentru că aceeași schemă de mișcare e sugerată de apa curgătoare, de valurile care saltă și de neîntrecutul bidiviu, nu numai pentru că se impune imaginea folclorică a „iepei mari albe"[54], dar calul mai e asociat cu apa și din pricina caracterului înspăimântător și infernal al abisului acvatic. Tema cavalcadei fantastice și acvatice e curentă în folclorul francez, german[55] sau anglo-saxon. Întâlnim legende asemănătoare atât la slavi, la livonieni, cât și la perși. În folclorul acestora din urmă, regele Yezdeguerd I din dinastia Sasanizilor e ucis de un cal misterios ivit dintr-un lac, așa cum e ucis în Occident Teodoric Ostrogotul[56]. În Islanda demonul hipomorf „Nennir", frate bun cu „Nykur" din insulele Feroë, și cu norvegianul „Nok", și cu scoțianul „Kelpi", și cu demonul izvoarelor Senei[57], bântuie apele râurilor. În sfârșit, Poseidon dă tonul întregii simbolici grecești a calului. Nu numai că ia forma acestui animal, dar tot el e cel care dăruiește atenienilor calul[58]. Poseidon, să nu uităm, e fiul lui Cronos, el poartă tridentul inițial făurit din dinții monstrului (vom sublinia în curând acest izomorfism dintre schema animației și arhetipul botului dințat). E zeul „sălbatic, nemulțumit, prefăcut"[59]. E totodată zeul cutremurelor de pământ, ceea ce-i conferă un aspect infernal. Omologul celtic al lui Poseidon al grecilor e „Nechtan", demon care bântuie fântânile, rudă etimologică cu Neptun al latinilor[60].

În sfârșit, ca ultim avatar, calul se vede asociat cu fenomenul meteorologic al tunetului. Și Pegas, fiul lui Poseidon, demon al apei, poartă fulgerele lui Jupiter[61]. Poate că ar trebui să vedem în acest izomorfism o confundare, în cadrul schemei animației rapide, cu scânteierea fulgerului. E ceea ce Jung lasă să se înțeleagă cu privire la Centauri, divinități ale vântului puternic, adăugând ca un freudian, „ale vântului turbat vânător de fuste"[62]. Pe de altă parte, Salomon Reinach[63] a arătat că regele mitic Tindar este un fost zeu călăreț și că numele lui se confundă cu vocabula onomatopeică a

tunetului, *tundere*. Folclorul, ca și mitul, imaginează așadar tunetul sub înfățișarea unui cal zgomotos și nărăvaș. E ceea ce exprimă credința populară care afirmă, când tună, că „Dracu își potcovește calul"[64]. Vom regăsi, cu privire la strigătul animal, acest aspect zgomotos al teriomorfiei. Galopul calului e izomorf cu răgetul leului, cu mugetul mării ca și al bovinelor.

Înainte de a trece la acest dublet bovin al calului indo-european, să recapitulăm convergența semantismului hipomorf. Am descoperit o remarcabilă concordanță cu propria noastră analiză în excelenta lucrare a lui Dontenville despre *Mitologia franceză*[65]. Ea circumscrie bine semnificațiile complementare pe care le dobândește simbolul hipomorf: mai întâi un aspect înspăimântător monstruos, ca de pildă calul din metopa templului de la Selinunt, țâșnind din gâtul tăiat al Gorgonei, după care intervin o serie întreagă de valorificări negative. „Calul alb", calul sacru al germanicilor, care în zilele noastre e confundat, în Saxonia de Jos, cu „Schimmel Reiter", simbol al catastrofei marine, manifestându-se prin inundarea și ruperea digurilor, rudă apropiată cu perfida „Blanque jument" din Pas-de-Calais, cu „Bian Cheval" din Celles-sur-Plaine, cu „Cheval Malet" din Vendeea sau cu acel „Cheval Gauvin" din Jura care-i înecă în Loue[66] pe trecătorii întârziați. În al treilea rând, Dontenville discerne aspectul astral al acelui „Grant jument" sau al acelui „Bayart" folcloric, care se deplasează de la Răsărit la Apus în salturi prodigioase: mit solar creștinat sub forma calului Sf. Martin sau al Sf. Gildas, cal a cărui copită și-a lăsat urmele cam peste tot în Franța. Din aceste urme se zămislesc izvoarele, și izomorfismul astrului și al apei se află constituit: calul e în același timp cursă solară și cursă fluvială. În sfârșit, și aici se află punctul de concordanță cel mai interesant pentru studiul nostru, Dontenville[67] observă o răsturnare dialectică a rolului lui Bayart, asemănătoare cu eufemizarea calului solar pe care am identificat-o. Printr-un fel de antifrază sentimentală, calul Bayart, demon malefic al apelor, e invocat pentru trecerea râurilor. Dontenville[68] dă acestui fenomen o explicație istorică și culturală: invadatorul germanic, călăreț și nomad, introduce cultul calului, pe când celtul învins consideră calul învingătorului un demon malefic și purtător de moarte, ambele valorificări dăinuind apoi în paralel. Fără a contesta rolul acestor somații istorice, vom vedea și vom confirma mai departe faptul că joacă un rol invers decât cel presimțit de Dontenville în răsturnarea valorilor simbolice, și că trebuie să le căutăm motivații mai imperioase și ținând de domeniul psihologic acestor atitudini axiologice și semantice atât de contradictorii. Vom reîntâlni în curând, cu privire la Eroul care leagă și la Eroul care taie, procese identice de transformare[69]. Chiar de pe-acum[70] să precizăm etapele acestei

transformări și să semnalăm că acel „Cheval fée" (Cal-zână), „zămislit de balaur", din romanul cavaleresc *Renaud de Montauban*, e prizonier al monstrului și nu e cucerit decât după o luptă aprigă de către eroul Maugis, care face uz în acest scop mai întâi de practici vrăjitorești, apoi de-o luptă ieșită din comun. După ce dobândește victoria, Maugis „rupe lanțurile lui Bayart", iar acesta din urmă, îmblânzit, devine calul credincios al bunului cavaler, cal benefic ce va zbura în ajutorul celor „Patru fii Aymon" ca și al celor Șapte Cavaleri. Această transmutație a valorilor hipomorfe — care, contrar teoriei istorice a lui Dontenville, e o transmutație în sens pozitiv — e simbolizată de schimbarea culorii lui Bayart[71], alb de la natură, dar devenit murg de circumstanță. Vedem așadar mijind, în legenda celor *Patru fii Aymon*, procesul de eufemizare pe care-l subliniam privitor la calul solar și pe care-l vom regăsi pe întregul parcurs al acestui studiu. Calul perfid, nărăvaș, se transformă într-un cal îmblânzit și supus, înhămat la carul eroului victorios. Asta pentru că în fața învingătorului ca și în fața timpului nu există doar o singură atitudine posibilă. Desigur, se poate rezista și ipostazia eroic primejdiile și vrăjile blestemate la care invadatorul sau timpul îl supune pe cel învins. Se poate și colabora. Și istoria, departe de-a fi un imperativ, nu e decât o somație față de care alegerea și libertatea sunt întotdeauna cu putință.

Ne-am oprit la acest exemplu dat de folclorist pentru a arăta remarcabila convergență antropologică a studiului nostru cu aceea a istoricului mitologiei franceze, dar și pentru a sublinia extrema complexitate, neîncetat amenințată de polivalențe antitetice, care domnește la nivelul simbolului *stricto sensu*, al simbolului gata să treacă, așa cum spuneam[72], din planul semantic în cel al purei semiologii. Pentru a completa simbolismul calului ne mai rămâne să examinăm simbolismul corolar al bovinelor și al celorlalte animale domestice.

Simbolurile bovine apar ca dublete prearienе ale imaginii calului[73]. Taurul joacă același rol imaginar ca și calul. Cuvântul sanscrit „ge" prezintă prescurtat izomorfismul animalului și al zgomotului, întrucât înseamnă taur, pământ, dar și zgomot[74]. Dacă în primul rând taurul e chtonian ca și calul, el e deopotrivă, ca și acesta din urmă, simbol astral, dar într-o mai mare măsură ca el e fără distincție solar sau lunar. Nu numai că găsim zei lunari cu înfățișare taurină bine precizată, ca Osiris, sau Sin Marele Zeu mesopotamian, dar și zeițe lunare taurocefale purtând între coarne imaginea soarelui[75]. Coarnele bovinelor sunt simbolul direct al „coarnelor" semilunii, morfologie semantică ce se consolidează prin izomorfismul său cu coasa sau secera Timpului Cronos, instrument de mutilare, simbol al mutilării lunii care

e semiluna, „pătrarul" de lună. Ca și leul, taurul Nandin[76] e monstrul lui Shiva sau al lui Kali Durga, adică al fazei distructive a timpului. Prin intermediul simbolicii teriomorfe, astrul — soare sau lună — nu e deci luat decât ca simbol al timpului, vedicul Surya, Soarele Negru, e denumit și „taur", după cum la Assur zeul Taur e fiul soarelui, ca și Freyr, Marele Zeu al scandinavilor[77]. Semnificațiile acvatice sunt aceleași pentru taur ca și pentru cal: taurul apelor există atât în Scoția, în Germania, cât și în Țările Baltice. Ahelaos, zeul râului, are o formă taurină[78]; Poseidon păstrează forma asianică a taurului, și sub această înfățișare i se arată Fedrei în tragedia lui Euripide sau a lui Racine[79]. În felul acesta trebuie explicat caracterul cornut al numeroaselor fluvii: Tibrul lui Vergiliu, ca și Eridan sau grecescul Oceanos au cap de taur. Monstru al apelor dezlănțuite, taurul are poate aceeași etimologie ca Tarasque al nostru[80]. Tarascon devine într-adevăr Tarusco la Strabon și Tauruscus la Ptolemeu. „Taurul și etimologia lui sunt legate poate de (cuvântul) *tar* (care înseamnă stâncă în pre-indo-europeană) din Tarascon...; de altfel în Bretania, la Hague, la Runigon etc., monstrul este un taur negru ca smoala ieșit din stâncă." Și Dontenville[81] subliniază prin aceasta izomorfismul chtonico-acvatic al simbolului taurin. Cât despre taurul[82] tunetului, nimic nu e mai universal ca simbolismul său; din Australia zilelor noastre până în antichitatea feniciană sau vedică întâlnim întruna legătura dintre taur și dezlănțuirea atmosferică. Ca acel „bull roarer" australian, al cărui muget e cel al uraganului dezlănțuit. Predravidienii și dravidienii cinstesc taurul trăsnetului, și Indra — figurând în *Vede*[83] sub numele de „taurul pământului" — este, împreună cu auxiliarii săi Maruts-ii, posesorul trăsnetului, Vajra. Toate culturile paleo-orientale simbolizează forța meteorologică și distructivă prin intermediul taurului. Poreclele sumeriene ale lui Enlil au semnificația de: „Seniorul vânturilor și al uraganului", „Stăpânul uraganului", „Zeul cornului" a cărui pereche e Ningalla „Marea Vacă". Zeul Min, prototip al egipteanului Ammon, e calificat drept taur și are ca atribut tunetul, perechea sa e vaca Hator, în sfârșit Zeus cel cu tunetele o răpește pe Europa, se unește cu Antiope și încearcă s-o violeze pe Demeter sub forma unui taur impetuos[84].

Constatăm așadar strânsa înrudire a simbolismului taurin cu simbolismul ecvestru. Tot o angoasă îl motivează și pe unul și pe celălalt, în special o angoasă provocată de orice schimbare, de trecerea fulgerătoare a timpului ca și de „vremea rea" meteorologică. Această angoasă e supradeterminată de toate primejdiile incidente: moartea, războiul, inundația, goana aștrilor și a zilelor, bubuitul tunetului și uraganul... Vectorul său esențial e într-adevăr schema animației. Cal și taur nu sunt decât simboluri, izbitoare din punct

de vedere cultural, care amintesc starea de alertă și fuga animalului uman din fața a tot ce e în general însuflețit. E ceea ce explică faptul că aceste simboluri se pot schimba ușor între ele și că-și pot oricând găsi în Bestiar substituți culturali sau geografici. Krappe[85] remarcă faptul că aștrii — noi vom spune cursul temporal al aștrilor — dobândesc numeroase forme animale: câine, berbec, mistreț, în timp ce Eliade[86] notează că Verethragna, iranianul Indra, îi apare lui Zarathustra când sub formă de armăsar, când de taur, de țap sau de mistreț. În ultimă analiză putem constata o dată cu Langton[87] că opinia universală privind forțele malefice e legată de valorificarea negativă a simbolismului animal. Specialistul în demonologie constată că numeroși demoni sunt spirite dezincarnate de animale, în special de animale de care oamenii au teamă, sau creaturi hibride, amestec din părți de animale reale. Putem găsi în Vechiul Testament numeroase urme ale acestei demonologii teriomorfe[88]. Demonologia semitică ne oferă toate varietățile teriomorfiei. Mai întâi acei *Se'irim* sau demonii păroși, comuni credințelor babiloniene, arabe și ebraice, care — o dată mai mult regăsim ambivalențele semnalate de Dontenville[89] — au fost obiect de adorație la asirieni, la fenicieni și chiar la evrei. Sensul curent al cuvântului *sa'ir* (plural *se'irim)* e, după Langton[90], *bove* și etimologic „părosul". Azazel, marele țap al tradiției cabalistice, era șeful *Se'irim*-ilor[91]. Acești demoni păroși sunt însoțiți de-un întreg cortegiu de *Ciyyim*-i, „schelălăitorii, țipătorii", care bântuie prin tot deșertul, apoi *Ochim*-ii, „urlătorii", care se pot înrudi cu Ahoû, șacalul asirian, sau cu bufnițele. Vom vedea că alte încarnări semitice ale spiritelor nefaste sunt struții, șacalii și lupii, dar aceste animale ne determină să examinăm o altă implicație a simbolurilor teriomorfe, care valorifică și mai mult în sens negativ schema animației de natură să înspăimânte și simbolurile ei, împiedicând eufemizarea.

* * *

După cum scrie Bachelard[92], apelând la vocabularul alchimiștilor, asistăm la alunecarea schemei teriomorfe spre un simbolism „mușcător". Viermuirea anarhică se transformă în agresivitate, în sadism dentar. Poate că tocmai caracterul lor adlerian[93] făcea din imaginile animale și din miturile luptei animale elemente atât de familiare copilului, compensând astfel progresiv sentimentele lui legitime de inferioritate. Adeseori, într-adevăr, în visele sau reveriile copilăriei, animalul care devorează se metamorfozează în cel care face dreptate. Dar în majoritatea cazurilor animalitatea, după ce-a fost simbolul agitației și al schimbării, își asumă mai direct simbolismul

agresivității, al cruzimii. Chimia noastră științifică a păstrat din copilăria ei alchimistă verbul „a ataca". Bachelard[94] scrie o foarte pertinentă pagină despre Bestiarul alchimist, arătând cum o chimie a ostilității, mișunând de lupi și de lei devoratori, există paralel cu blânda chimie a afinității și a „Nunții Chymice". Prin transfer, botul ajunge așadar să simbolizeze toată animalitatea, care devine arhetipul devorator al simbolurilor pe care le vom examina îndată. Să remarcăm un caracter esențial al acestui simbolism: e vorba exclusiv de botul înarmat cu dinți ascuțiți, gata să sfarme și să muște, și nu de simpla gură ce înghite și suge, care — vom vedea — este exacta inversare a arhetipului de față. Schema peiorativă a animației se vede, pare-se, întărită de traumatismul dentiției, care coincide cu reveriile compensatorii ale copilăriei. Așadar cea de-a doua epifanie a animalității e constituită de-o gură cumplită, sadică și devastatoare. Un poet inspirat regăsește în mod firesc arhetipul căpcăunului Cronos atunci când ia *ad litteram* expresia figurată „mușcătura timpului" și scrie[95]:

Timp cu buze de pilă, în fețe succesive, te-ascuți, devii febril.

Ar putea sluji de tranziție între schema animației și voracitatea sadică, țipătul animal, muget pe care gura înarmată îl supradetermină. Psihanaliștii, ale căror concluzii prea strict oedipiene le respingem, ar voi să vadă originea muzicii primitive, atât de apropiată de zgomotul „concret", în imitarea mugetului strămoșului totemic[96]. Bastide[97] remarcă faptul că toți eroii muzicieni, Marsyas, Orfeu, Dionysos și Osiris mor de cele mai multe ori sfâșiați de dinții fiarelor. În inițierea mithriatică se pot regăsi ritualuri de muget, iar această inițiere e comemorarea unei jertfe[98]. Bachelard[99] arată cum strigătul inuman e legat de „gura" cavernelor, de „gura întunecată" a pământului, de vocile „cavernoase" neputincioase să rostească vocale dulci. În sfârșit, în explorarea experimentală a visului se întâlnesc subiecți terorizați de strigătele unor făpturi semianimale care urlă, cufundate într-o baltă mâloasă[100]. În botul animal vin așadar să se concentreze toate fantasmele înspăimântătoare ale animalității: agitație, masticare agresivă, mârâieli și răgete sinistre. Nu trebuie deci să ne mirăm dacă în Bestiarul imaginației anumite animale mai înzestrate în ce privește agresivitatea sunt mai frecvent evocate decât altele. Lista demonilor semitici pe care-o schițasem la sfârșitul paragrafului precedent se prelungește, de pildă, prin evocarea „fiicelor lăcomiei", *Benoth Ya'anah*, care pentru arabi n-ar fi decât struții al căror stomac a păstrat, chiar în Occident, o solidă reputație; septuagințiii sunt asimilați mai clasic cu „sirenele"[101]. Apoi vin lupii, *Iyym*, cuvânt provenind, după Langton[102], dintr-o rădăcină care înseamnă „a urla", la care se adaugă cât se poate de firesc șacalii, *Tannim*.

Pentru imaginația occidentală animalul feroce prin excelență e lupul. Temut de întreaga Antichitate și de Evul Mediu, el revine periodic în timpurile moderne să se reîncarneze într-un animal oarecare de tipul celui de la Gévaudan, iar în coloanele ziarelor noastre constituie echivalentul mitic și hibernal al șerpilor de mare estivali. Lupul e până și în secolul al XX-lea un simbol copilăresc de panică, de amenințare, de pedeapsă. „Lupul mare și rău" a venit să ia locul alarmantului Ysengrin. Într-o gândire mai evoluată, lupul este asimilat cu zeii morții și cu geniile infernale. Așa e Mormôlyke[103] al grecilor, care supraviețuiește[104] sub forma veșmântului lui Hades, alcătuit dintr-o piele de lup, după cum tot cu o piele de lup e învești mântat demonul Tamese sau zeul chtonian al galilor, pe care Cezar îl identifică cu *Dis Pater*-ul[105] roman. La vechii etrusci, zeul Morții are urechi de lup. Foarte semnificativă pentru izomorfismul pe care-l studiem în prezent e consacrarea romană a lupului, închinat zeului *Mars gradinus*, lui Marte „cel agitat", care aleargă, sau lui Ares, violența distructivă înrudită cu cea a eroilor mitologici Marut, companionii lui Rudra[106]. În tradiția nordică lupii simbolizează moartea cosmică; ei sunt devoratorii aștrilor. În *Edda*, doi lupi, Sköll și Hali, odraslele unei uriașe, împreună cu lupul Fenrir, hăituiesc soarele și luna. La sfârșitul lumii, Fenrir va devora soarele, în vreme ce un alt lup, Managamr, va face același lucru cu luna. Această credință reapare atât în Asia septentrională, unde iacuții explică fazele lunii prin lăcomia unui urs sau a unui lup devorator, cât și în Franța, la țară, unde se spune despre un câine sau că „urlă la lună" sau că „urlă a moarte". Într-adevăr, dublul mai mult sau mai puțin domestic al lupului e câinele, deopotrivă simbol al morții. Dovadă panteonul egiptean[107] atât de bogat în figuri cinomorfe: Anubis, marele zeu psihopomp, e denumit Impou, „cel care are forma unui câine sălbatic", iar la Cynopolis e venerat ca zeu al infernului. La Lycopolis, șacalului Oupouahout îi revine acest rol, în timp ce Kenthamenthiou are și el aspectul unui câine sălbatic. Anubis trimite la Cerberul greco-indian. Câinii o simbolizează și pe Hecate[108], luna neagră, luna „devorată", reprezentată uneori, ca și Cerberul, sub forma unui câine tricefal. În sfârșit, din punct de vedere strict psihologic, Marie Bonaparte[109] a arătat clar, în autoanaliza sa, legătura strânsă care există între moarte — în acest caz mama defunctă — și lupul chtonian asociat cu cutremurul și în cele din urmă cu Anubis. Această „fobie de Anubis", mai explicită decât teama de Lupul mare și rău, a terorizat copilăria psihanalistei, legându-se, în cursul analizei, printr-un remarcabil izomorfism de schema căderii în mare și de sânge. Există așadar o convergență lipsită de orice echivoc între mușcătura canidelor și teama față

de timpul distructiv. Cronos apare aici sub chipul lui Anubis, al monstrului care devorează timpul uman sau atacă chiar aștrii ce măsoară timpul.

Leul, iar uneori tigrul și jaguarul, îndeplinesc în civilizațiile tropicale și ecuatoriale[110] aproape aceeași funcție ca și lupul. Cercetătorii apropie etimologia lui *leo* de *slei*, „a sfâșia", care se regăsește în *slizam*, „a despica", din germana veche[111]. Legat în zodiac de soarele dogoritor și de moarte, despre leu se spune că-și devorează puii, că e călărit de Durga; el intră în compoziția faimoasei imagini a Sfinxului. Dar în *Nrisinha-pûrva-tâpaniya Upanishad* și în *Nrisinha-uttara-tâpaniya Upanishad* sau „Upanișada omului Leu" (*sinah* însemnând leu) regele animalelor e cel asimilat cu groaznica atotputernicie a lui Vișnu[112]; „Vișnu cel Groaznic, cel Atotputernic, uriașul, pârjolitor în toate direcțiile, slavă înfricoșătorului om-leu". Zeul Vișnu e zeul avatarurilor, zodiacul fiind denumit „discul lui Vișnu[113]", adică soarele măsurător al timpului. Rădăcina cuvântului *sinha*, pe de altă parte, amintește de luna *sin*, orologiu și calendar prin excelență. Leul e deci și el un animal groaznic, înrudit cu Cronos-ul astral. Krappe[114] ne semnalează o mulțime de legende, la honi ca și la boșimani, în care soarele mai mult sau mai puțin leonin devorează luna; alteori divinitatea tunetului e cea care se dedă acestui măcel. În Croația creștină rolul de mâncător al lunii îi revine Sfântului Ilie. Eclipsele sunt aproape universal considerate niște distrugeri prin mușcare ale astrului solar sau lunar. Mexicanii precolumbieni foloseau expresia *tonatiuh qualo* și *metztli qualo*, care înseamnă: „devorarea" soarelui și a lunii. Aceleași credințe le întâlnim la caraibi, la mauri; la indienii Tupi animalul devorator e jaguarul, în timp ce pentru chinezi e un câine, o broască râioasă sau un balaur, indiferent care; la locuitorii naga din Assam e un tigru, iar la perși diavolul în persoană se dedă acestui funest ospăț. Vedem așadar de pe-acum ambivalența astrului devorator-devorat venind să se cristalizeze în agresiunea teriomorfă a leului sau a animalului devorator. Soarele e totodată leu, și devorat de leu. Așa se explică ciudata expresie din *Rig Veda*[115], care califică soarele drept „negru": Savitri, zeitate solară, e în același timp divinitate a beznelor. În China întâlnim aceeași concepție a soarelui negru Ho, care e legat de principiul Yin, de elementul nocturn, feminin, jilav și în mod paradoxal lunar[116]. Peste câteva clipe vom regăsi această culoare morală a dezastrului. Să remarcăm pentru moment că această „lumină obscură" a soarelui negru, asimilată fie cu Vișnu Leul, fie cu Savitri, e denumită *pasâvita-niveçanah*, „cea care produce intrarea și ieșirea", adică marea schimbare, timpul[117].

Acest animal devorator al soarelui, acest soare devorator și tenebros ni se pare a fi rudă apropiată cu zeul Cronos al grecilor, simbol al instabilității timpului distrugător, prototip al tuturor căpcăunilor din folclorul european. Macrobiu ne spune despre Cronos că e *Deux leontocephalus*[118]. În zona celtică, precum și la amerindieni sau la filistini, soarele chtonian e socotit antropofag[119]. Dontenville a analizat caracteristicile căpcăunului nostru occidental, dublul folcloric al diavolului. Corsicanul Orco sau Ourgon din regiunea munților Ceveni, „înalt cât un catarg de corabie și cu un bot înarmat cu colți de stânci..."[120], Okkerlo din frații Grimm, Orcon din Morbihan, Ougernon din vechiul Beaucaire situat în fața Tarasconului, toate aceste avataruri sunt epifania multiformă a marelui arhetip al căpcăunului, care trebuie asimilat, după opinia folcloristului, cu Orcus-ul subteran, cu Occidentul devorator al soarelui[121]. Acest căpcăun ar fi valorificarea negativă, „neagră", după cum am arătat în cazul zeității Savitri din *Vede* și al lui Ho din mitologia chineză, al lui Gargan-Gargantua, soarele celtic. Cu sensul activ de a înghiți, de a mânca, el ar fi părintele tuturor Gorgonelor locuitoare ale Gorgadelor[122] occidentale. Subliniind izomorfismul care există între arhetipul devorator și tema beznelor, Dontenville scrie admirabil: „În Orcus și Căpcăun avem noaptea, noaptea pământului și a mormântului..."[123] Sub acest aspect căpcăunesc e reprezentată adeseori zeița Kali: înfulecând cu nesaț mărunțaiele victimei sale, sau în chip de antropofagă și sorbind sângele chiar din țeastă[124], dinții ei sunt niște colți respingători. Iconografia europeană, mai ales cea medievală, e bogată în reprezentări ale acestui „bot al iadului" înghițindu-i pe osândiți, și care continuă să împurpureze *Visul lui Filip al II-lea*, pânza lui El Greco. Cât despre poeți, mulți sunt sensibili la satanismul canibalic. Spre a ne convinge, n-avem decât să parcurgem remarcabilul studiu pe care Bachelard îl dedică lui Lautréamont[125]. Nici Hugo nu scapă de imaginea obsedantă a răului devorator. Baudouin[126] se complace în a culege motivele canibalice din opera poetului, motive încarnate în personajul lui Torquemada. Analistul subliniază felul în care complexele de mutilare sunt legate la Hugo de tema abisului, a botului și a canalului de scurgere. Torquemada, obsedat de infern, îl descrie ca pe-un bot mutilant, „crater cu o mie de dinți, gură deschisă a abisului...", iar sadismul inchizitorului va face din *quemadero* copia terestră a acestui infern[127].

Teroare în fața schimbării și în fața morții devoratoare, acestea ne apar ca fiind primele două teme negative inspirate de simbolismul animal. Aceste două teme teriomorfe ni se par a fi fost deosebit de bine evidențiate în cele

peste 250 de basme și mituri americane, amerindiene, europene și africane analizate de S. Comhaire-Sylvain[128] și consacrate căsătoriei nefaste dintre o ființă umană și o ființă supranaturală. În circa 100 de cazuri, ființa supranaturală nefastă e un animal sau un căpcăun. În numai 5 cazuri acest animal e o pasăre, în timp ce, în 13 cazuri, pasărea e un mesager benefic. În 21 de cazuri, demonul e o reptilă: cobră, piton, năpârcă sau boa, iar în 28 de cazuri un monstru de tip căpcăun: căpcăun, vârcolac, vampir, vrăjitoare sau femeie cu coadă de pește. În celelalte 45 de cazuri, diavolul ia în general înfățișarea unei fiare sălbatice: leu, leoaică, hienă, taur etc.; dimpotrivă, calul pare a se eufemiza în 17 cazuri asemenea calului Bayart. Toată această teriomorfie este integrată în basme și mituri, unde motivul căderii și al mântuirii e cât se poate de evident. Fie că demonul teriomorf izbândește, fie că vicleniile lui sunt dejucate, tema morții și a aventurii temporale și primejdioase rămâne la baza tuturor basmelor în care simbolismul teriomorf e atât de evident. Animalul este așadar ceea ce colcăie, ceea ce aleargă și nu poate fi prins, dar și ceea ce devorează, ceea ce roade. Acesta este izomorfismul care reunește la Dürer Călărețul și Moartea și-l îndeamnă pe Goya să picteze, pe peretele bucătăriei sale, un Saturn[129] fioros care-și devorează copiii. Ar fi foarte instructiv dacă s-ar pune în evidență la acest din urmă pictor toate temele legate de acel „Zwang" și de cruzimea devoratoare. De la *Capricii* până la *Dezastrele Războiului*, pictorul spaniol a realizat o neîntrecută iconografie a bestialității, simbol etern al lui Cronos ca și al lui Thanatos. Vom vedea suprapunându-se, peste această primă față teriomorfă a timpului, masca întunecată pe care, în constelațiile studiate până acum, o putem presimți din aluziile la negreala soarelui și la pustiirile lui.

II. SIMBOLURILE NICTOMORFE

Poetul german Tieck[130] ne oferă un minunat exemplu al acestui izomorfism negativ al simbolurilor animale, al tenebrelor și al zgomotului: „Am avut impresia că odaia mea era purtată o dată cu mine într-un spațiu uriaș, negru, înfiorător, toate gândurile mi se învolburau... o barieră înaltă s-a năruit cu zgomot. Am zărit atunci în fața mea un câmp pustiu, cât vedeai cu ochii; hățurile mi-au scăpat din mâini, caii mi-au antrenat trăsura într-o goană frenetică, am simțit cum mi se face părul măciucă și m-am năpustit în cameră urlând..." Frumos specimen de coșmar în care ambianța terifiantă pare motivată de acest arhetip atât de important, de această

abstractizare spontană atât de negativ valorificată la om pe care-o constituie tenebrele.

Psiho-diagnosticienii care utilizează testul Rorschach cunosc bine „șocul negru" provocat de prezentarea planșei a IV-a: „Perturbare bruscă a proceselor raționale"[131], care produce o impresie disforică generală. Subiectul se simte „copleșit" de negreala planșei și nu poate decât să repete: „impresia mea dominantă e întunericul... și un fel de tristețe"[132]; încetinirea depresivă a interpretărilor însoțește acest sentiment de descurajare. Rorschach[133] atribuie aceste răspunsuri „șoc negru" tipului depresiv, indolent și stereotip. Oberholzer[134], care a studiat universalitatea șocului negru și caracterul lui constant, chiar la primitivii din Insulinda, îi atribuie valoarea simptomatică foarte generală de „angoasă a angoasei". Am avea de-a face aici cu esența pură a fenomenului de angoasă. Bohm[135] adaugă că acest șoc la negru provoacă experimental o „angoasă în miniatură". Această angoasă ar fi psihologic bazată pe teama infantilă de negru, simbol al unei frici fundamentale de riscul natural, însoțită de-un sentiment de vinovăție. Valorificarea negativă a culorii negre ar însemna, după Mohr[136]: păcat, angoasă, revoltă și judecată. În experiențele de visare în stare de veghe se notează de asemenea că peisajele nocturne sunt caracteristice stărilor depresive. E interesant de remarcat că un șoc la negru se produce deopotrivă în experiențele lui Desoille[137]: o „imagine mai întunecată", un „personaj îmbrăcat în negru", un „punct negru" se ivesc brusc în seninătatea visărilor ascensionale, alcătuind un adevărat contrapunct tenebros și provocând un șoc emoțional care poate ajunge până la o criză de nervi[138]. Aceste diverse experiențe verifică temeinicia expresiei populare „a-ți face gânduri negre", viziunea întunecată fiind întotdeauna o reacție depresivă. Cum bine afirmă Bachelard[139], „o singură pată neagră, intim complexă, de îndată ce e visată în profunzimea ei, e suficientă ca să ne pună într-o stare tenebroasă". De pildă, apropierea orei asfințitului a provocat întotdeauna în sufletul omenesc această stare morală. Să ne gândim la Lucrețiu, care zugrăvește în versuri devenite celebre groaza resimțită de strămoșii noștri la apropierea nopții, sau la tradiția iudaică atunci când *Talmudul* ni-i arată pe Adam și Eva văzând „cu groază cum noaptea învăluie zarea și cum oroarea de moarte năpădește inimile înfricoșate"[140]. Această deprimare hesperiană e de altfel comună oamenilor civilizați, sălbaticilor, chiar și animalelor[141]. În folclor[142] ora asfințitului, sau sinistrul miez al nopții, lasă numeroase amprente cu caracter de spaimă: e ora când animalele malefice și monștrii infernali pun gheara pe trupuri și pe suflete. Această imaginație a beznei nefaste pare a fi un dat inițial, paralel cu imaginația luminii și a zilei. Bezna nocturnă

constituie primul simbol al timpului, și la aproape toți primitivii, ca și la indo-europeni sau la semiți, „timpul se socotește pe nopți, nu pe zile"[143]. Sărbătorile noastre nocturne, Sf. Ioan, Crăciunul și Paștele, ar fi supraviețuirea calendarelor nocturne primitive[144]. Noaptea neagră apare deci ca însăși substanța timpului. În India, timpul se numește Kala — etimologic foarte înrudit cu Kali — și un nume și celălalt însemnând „negru, întunecat", iar era noastră seculară se numește în prezent Kali-Yuga, „epoca tenebrelor". Iar Eliade constată că „timpul e negru pentru că e irațional, nemilos"[145]. Pentru același motiv, noaptea e sacralizată. Zeitatea helenică Nyx[146], ca și cea scandinavă Nôtt, trase într-un car de niște cai negri, nu sunt simple alegorii neîntemeiate, ci redutabile realități mitice.

Tocmai acest simbolism temporal al tenebrelor le asigură izomorfismul cu simbolurile studiate până acum. Noaptea concentrează în substanța-i malefică toate valorificările negative precedente. Beznă înseamnă întotdeauna haos și scrâșnire din dinți, „subiectul citește în pata neagră (a lui Rorschach)... agitația dezordonată a larvelor"[147]. Saint Bernard[148] compară haosul cu bezna infernală, în timp ce poetul Joë Bousquet apostrofează noaptea „însufletită și lacomă". Bunul-simț popular nu denumește oare ora asfințitului *entre chien et loup*[149]? Noi înșine am arătat cum de negreală[150] erau legate agitația, impuritatea și zgomotul. Tema mugetului, a strigătului, a „gurii de întuneric" e izomorfă cu beznele, și Bachelard[151] îl citează pe Lawrence pentru care „urechea poate auzi mai profund decât pot ochii să vadă". Auzul e doar simțul nopții. De-a lungul a trei pagini, Bachelard[152] ne arată că întunericul amplifică zgomotul, că întunericul e rezonanță. Bezna cavernei păstrează în ea mormăitul ursului și răsuflarea monștrilor. Mai mult, bezna e spațiul însuși al întregii dinamizări paroxistice, al întregii agitații. Negreala e „activitatea" însăși, și o întreagă infinitate de mișcări e declanșată de nemărginirea beznei în care spiritul caută orbește acel „nigrum, nigrius nigro"[153].

Din această soliditate a legăturilor izomorfe rezultă că negreala e întotdeauna valorificată negativ. Diavolul e aproape întotdeauna negru sau conține ceva negricios. Antisemitismul s-ar putea să n-aibă altă sursă în afară de această ostilitate naturală față de tipurile etnice mai închise la culoare. „Negrii din America își asumă deopotrivă o atare funcție de fixație a agresivității populațiilor gazdă, afirmă Otto Fenichel[154], cum se întâmplă printre noi cu țiganii... cărora pe drept sau pe nedrept li se atribuie tot felul de fapte reprobabile." Trebuie să apropiem de aceste observații faptul că Hitler îi confunda, în ura și disprețul lui, pe evrei cu popoarele „negroide". Vom adăuga că așa se explică în Europa ura străveche față de maur, care se manifestă în zilele noastre prin segregația spontană a nord-africanilor

stabiliți în Franța[155]. Dontenville[156] a remarcat pe bună dreptate asimilarea constantă, de către opinia publică creștină, a păgânilor și a necredincioșilor cu „sarazinii", și asta în locuri unde flamura profetului n-a fluturat niciodată. Drept mărturie stau porțile și turnurile sarazine din regiunea Gex și din Savoia. Maurul devine un fel de diavol, de Bau-Bau, atât în figurile grotești care împodobesc bisericile din Spania, cât și în Anjou, unde „uriașul Maury se pitește într-o stâncă lângă Angers și-i pândește pe luntrașii de pe Maine, să-i înghită cu luntre cu tot"[157]. Și nu e greu să constatăm că distanța dintre acest Maury și căpcăun nu e prea mare. Căpcăunul, ca și diavolul, fiind adesea acoperit cu păr negru, sau având o barbă de culoare închisă[158]. Demn de remarcat e mai ales faptul că această „negreală" a răului e admisă de populațiile cu pielea neagră: vom reveni mai încolo asupra faptului că Faro, Marele Zeu binefăcător al populației Bambara, are un „cap de femeie albă", în vreme ce crâncena Mousso-Koroni „simbolizează tot ce se opune luminii: întunericul, noaptea, vrăjitoria[159]. Îi putem adăuga pe aceeași listă a damnaților pe „iezuiți", pe care Rosenberg[160] îi socotea încarnarea creștină a spiritului răului. Anticlericalismul popular se inspiră deopotrivă în Franța din ura față de „corb" și de „obscurantism". Teatrul occidental îmbracă totdeauna în negru personajele negative sau antipatice: Tartuffe, Basilio, Bartholo, ca și Mefisto sau Alcesta. Ferocitatea lui Othello se apropie de perfidia lui Basilio. Tocmai aceste elemente engramatice explică în mare parte succesul demențial al apologiei rasiste a lui Siegfried cel alb, uriaș și blond, biruitor al răului și al oamenilor negri.

În sfârșit, bezna antrenând cecitatea, vom întâlni pe această linie izomorfă, mai mult sau mai puțin întărită de simbolurile mutilării, tulburătoarea figură a orbului. Simbolica creștină ne-a transmis simbolismul dialectic al Bisericii în opoziție cu oarba Sinagogă, reprezentată întotdeauna cu ochii legați[161], atât pe fațada catedralei Notre-Dame din Paris, cât și în pânza lui Rubens *Triumful Bisericii* din Muzeul Prado. E. Huguet[162], care s-a ocupat de catalogarea imaginilor legate de cicatrice și de mutilare la Victor Hugo, subliniază cât de frecventă e mutilarea oculară sau orbirea. Ca, de pildă, remarcabila constelație care se află în poemul *Dieu:* „Fără ochi, fără picioare, fără glas, mușcând și sfâșiat..." În *Les Travailleurs de la mer* descrierile Jacressardei, a caselor curții, alătură epitetul „chioară" epitetelor „pecinginoasă, zbârcită". Se constată de altfel că numeroase valorificări negative sunt spontan adăugate de conștiința populară unor calificative ca „orb" sau „chior". Sensul moral vine să dubleze semantic sensul propriu. Acesta e motivul pentru care, în legende ca și în reveriile imaginației, inconștientul e întotdeauna reprezentat sub un aspect tenebros, zbanghiu sau

orb[163]. De la Eros-Cupidon cu ochii legați, precursor al modernelor noastre libidouri, până la acel „Bătrân Rege" care constelează folclorul tuturor țărilor trecând prin atât de celebrul și cumplitul Oedip, partea profundă a conștiinței se întrupează în personajul orb al legendei. Léïa[164] a subliniat, pe bună dreptate, tripartiția psihologică a personajelor din *Gîtâ*. Alături de vizitiu și de luptător, există acel faimos „Rege orb", Dhritarâshtra, simbol al inconștientului căruia conștiința limpede și sprințară, povestitorul lucid și clarvăzător, îi relatează lupta lui Arjuna. Acest personaj șters al epopeii indiene trebuie asimilat tuturor „regilor bătrâni", modești și subalterni care moțăie în amintirea basmelor noastre: în *La Biche au bois* ca și în *Riquet à la Houppe*, în *Cendrillon* ca și în *L'Oiseau bleu*[165]. Fără a trece cu vederea ambivalența pe care-o are figura spălăcită a bătrânului rege, încă foarte aproape de măreție și putere, ceea ce precumpănește aci e totuși caducitatea, orbirea, lipsa de însemnătate, ba chiar nebunia, iar în ochii *Regimului Diurn* al imaginii conferă inconștientului o nuanță degradată, îl asimilează cu o conștiință decăzută. Decăzută ca Regele Lear, care și-a pierdut puterea pentru că și-a pierdut rațiunea. Orbirea ca și caducitatea este o infirmitate a inteligenței. Și tocmai acest arhetip al regelui orb îi obseda inconștient pe gânditorii raționaliști ale căror interpretări ale imaginației le-am criticat. Până și termenii sartrieni: „echivocă", „nebună", „degradată", „săracă", „fantomă", vehiculau o dată cu ei acel ton peiorativ care nuanțează întotdeauna orbirea ce se opune clarviziunii[166]. Dar în basmele noastre, mult mai mult decât la austerii raționaliști, ambivalența dăinuie: bătrânul rege e întotdeauna gata să cadă la învoială cu tânărul erou luminos, cu Făt-Frumos care o ia de nevastă pe fata regelui moșneag. Dacă acest caracter de caducitate și de orbire e în majoritatea cazurilor valorificat negativ, îl vom vedea totuși eufemizându-se și reapărând o dată cu solarizarea benefică a imaginilor. Odhin în atotputernicia lui rămâne chior ca pentru a lăsa să se presimtă un trecut misterios, neclar, înspăimântător, propedeutic suveranității. Poeții vin o dată mai mult să confirme psihanaliza legendelor. Toți au fost sensibili la acest aspect nocturn, orb și tulburător pe care-l dobândește dublul inconștient al sufletului. Mefisto, confidentul tenebros și sumbrul sfătuitor, e prototipul unei bogate descendențe a unor atare „străini învești mântați în negru" și care ne seamănă „ca două picături".

De la umbra pierdută de Peter Schlemihl la regele sau suveranul despre care ne vorbesc René Char sau Henri Michaux[167], toți sunt sensibili la versantul intim, tenebros și uneori satanic al persoanei, la acea „translucidităte oarbă" pe care-o simbolizează *oglinda*, instrumentul lui Psyche, și pe care-o perpetuează tradiția picturală de la Van Eyck[168] la Picasso, ca și tradiția

literară de la Ovidiu la Wilde sau Cocteau. Un minunat exemplu de izomorfism al mutilării și al oglinzii ne este oferit de mitologia tenebrosului zeu mexican Tezcatlipoca[169]. Numele zeului înseamnă oglindă *(tezcatl)* fumegândă *(popoca)*; adică oglindă făcută din obsidian vulcanic, oglindă care reflectă soarta lumii. El n-are decât o singură gambă, decât un singur picior, cealaltă gambă, celălalt picior fiind devorate de pământ (zeul e asimilat cu Ursa Mare, a cărei „coadă" dispare dincolo de zare o parte a anului). Dar acest simbolism al oglinzii ne îndepărtează încet-încet de cel al bătrânului rege orb spre a introduce o nouă variație nictomorfă: apa a fost în același timp băutură și prima oglindă stătătoare și sumbră.

* * *

În legătură cu acest simbol al apei ostile, al apei negre, se poate sesiza mai bine fragilitatea clasificărilor simbolice care vor să se limiteze la referințe pur obiective. Bachelard însuși, în remarcabila sa analiză, își abandonează principiul elementar de clasificare — care nu era decât un pretext — pentru a pune în evidență axiome clasificatoare mai subiective. Alături de râsul apei, al apei limpezi și zglobii a izvoarelor, el știe să facă loc unei tulburătoare „stimfalizări" a apei[170]. Acest complex să se fi format oare în contact cu tehnica ambarcațiunii mortuare, sau teama de apă are o origine arheologică bine determinată, provenind de pe vremea când străvechii noștri strămoși asociau smârcurile mlaștinilor cu umbra funestă a pădurilor? „Omul, care nu se poate lipsi de apă, e imediat contrariat de ea, inundația, atât de nefastă, e totuși accidentală, dar smârcul și mlaștina sunt statornice și în continuă creștere"[171]. Pentru moment, fără a răspunde la aceste întrebări și fără a opta pentru aceste ipoteze, să ne mulțumim cu analizarea aspectului tenebros al apei. Bachelard, reluând remarcabilul studiu al Mariei Bonaparte, a demonstrat pe deplin că *mare tenebrum* și-a avut în persoana lui Edgar Poe[172] poetul deznădăjduit. Culoarea „de cerneală" se află legată, la acest poet, de-o apă mortuară, îmbibată toată de spaimele nopții, plină de tot folclorul fricii pe care l-am studiat până acum. După cum spune Bachelard, la Poe apa e „mortuară la modul superlativ", e copia substanțială a tenebrelor, e „substanța simbolică a morții"[173]. Apa devine chiar o invitație directă la moarte; din stimfalică cum era, se „ofelizează". Ne vom opri puțin la diversele rezonanțe fantastice ale acestei mari epifanii a morții.

Prima calitate a apei sumbre e caracterul ei heraclitian[174]. Apa sumbră e „devenire hidrică". Apa care curge este o amară invitație la călătoria fără de întoarcere: nu te scalzi de două ori în același fluviu, iar râurile nu-și întorc

nicicând cursul spre izvoare. Apa care curge figurează irevocabilul. Bachelard insistă asupra acestui caracter „fatal" al apei la poetul american[175]. Apa este epifania urgiei timpului, e clepsidra definitivă. Această devenire e încărcată de spaimă, e însăși expresia groazei[176]. Pictorul Dali a regăsit de altfel, într-o pânză celebră[177], această intuire a lichefierii temporale înfățișând niște pendule „moi" și fluide ca apa. Apa nocturnă, așa cum afinitățile izomorfe cu calul sau cu taurul lăsau să se presimtă, este așadar timpul. Ea este elementul mineral care prinde viață cu cea mai mare ușurință. Prin aceasta e constitutivă acestui universal arhetip, teriomorf și acvatic totodată, care e *Balaurul*[178]. Intuiția poetului e capabilă să facă legătura între monstrul universal și moarte în înspăimântătoarea povestire *Prăbușirea casei Usher*[179]. Balaurul pare să rezume simbolic toate aspectele regimului nocturn al imaginii pe care le-am expus până aici: monstru antediluvian, fiară a tunetului, furie a apei, aducător de moarte, e într-adevăr, așa cum a notat Dontenville, o „creație a fricii"[180]. Folcloristul studiază minuțios epifaniile monstrului cu ajutorul toponimiei celtice. Balaurul (sau Dragonul) are „un nume generic comun multor popoare, *dracs* în Dauphiné și Cantal, *Drache* și *Drake* germanic, *Wurm* sau *Warm* care amintesc viermuirea „viermelui" și „verminei" noastre. Fără a-i mai pune la socoteală pe anticii Gerion și Gorgona, sau pe francezul Tarasque, taurul acvatic, și pe Mâchecroûte[181] — al cărui nume constituie un întreg program! — care bântuie bulboanele Guillotierei la Lyon, sau pe Coulobre ascuns în Fântâna din Vaucluse[182]. Morfologia monstrului, cea a unui gigantic saurian, palmiped și uneori înaripat, se păstrează cu o rară statornicie de la prima sa reprezentare iconografică la Noves, pe cursul inferior al râului Durance. Amintirea Balaurului celtic e foarte vulgarizată, foarte tenace: Tarascon, Provins, Troyes, Poitiers, Reims, Metz, Mons, Constance, Lyon și Paris își au eroii lor sauroctoni și procesiunile lor comemorative. Garguile catedralelor noastre perpetuează imaginea acestei voracități acvatice. Nimic nu e mai comun ca legătura între arhetipul saurian și simbolurile vampirice sau devoratoare. Toate relatările[183] legendare descriu cu oroare exigențele alimentare ale Balaurului: la Bordeaux monstrul devora zilnic o fecioară, la Tarascon și la Poitiers așijderea. Această ferocitate acvatică și devoratoare se va populariza în toate Bestiarele medievale sub forma fabulosului „coquatrix" și a nenumăratelor „cocadrilles" și „cocodrilles" din satele noastre. Acest Balaur nu e oare înfiorătoarea Echidna[184] din mitologia noastră clasică, jumătate șarpe, jumătate pasăre palmipedă și femeie? Echidna, mama tuturor monstruozităților: Himeră, Sfinx, Gorgonă, Scylla, Cerber, Leul din Nemeea, și în care Jung[185] încearcă să încarneze — întrucât s-a împerecheat cu fiul ei, Câinele Gerion, ca să-l zămislească pe Sfinx — o „masă de libido

incestuos", făcând din ea prototipul Marii Prostituate apocaliptice. Căci în *Apocalips* Balaurul se află în legătură cu Păcătoasa, și amintește de Rahab, de Leviathan, de Behemoth și de diverși monștri acvatici ai Vechiului Testament[186]. El e înainte de toate „Monstrul care se află în mare", „Fiara care aleargă repede", „Fiara care se ridică din mare"[187]. Fără să anticipăm asupra feminizărilor psihanalitice ale Monstrului apelor mortuare, să ne mulțumim cu sublinierea evidenței degajate prin metoda convergenței. Se pare că Balaurul există, psihologic vorbind, vehiculat parcă de schemele și arhetipurile fiarei, nopții și apei combinate. Nod în care converg și se amestecă animalitatea viermiculară și colcăitoare, voracitatea fioroasă, vacarmul apelor și al tunetului, ca și aspectul lipicios, solzos și tenebros al „apei dense". Imaginația pare a construi arhetipul Balaurului sau al Sfinxului din terori fragmentare, din dezgusturi, spaime, repulsii instinctive ca și experimentate, pentru ca în cele din urmă să-l înalțe înfricoșător, mai real decât râul însuși, izvor imaginar al tuturor formelor de teroare a tenebrelor și a apelor. Arhetipul vine să rezume și să clasifice semantismele fragmentare ale tuturor simbolurilor secundare.

Ne vom opri câteva clipe la un aspect secundar al apei nocturne, și care poate juca rolul de motivație subalternă: *lacrimile*. Lacrimi care pot introduce indirect tema înecului, așa cum reiese limpede din butada lui Laerte în *Hamlet:* „Și așa ai prea multă apă, sărmană Ofelie, de aceea îmi rețin lacrimile..."[188]. Apa ar fi legată de lacrimi printr-un proces intim, ele ar fi, atât apa cât și lacrimile, „materie a disperării"[189]. În acest context de tristețe, al cărei semn fiziologic sunt lacrimile, sunt imaginate fluviile și bălțile infernale. Mohorâtul Stix sau Aheronul sunt locuri de tristețe, lăcaș al umbrelor ce joacă rolul de înecați. Ofelizarea și înecul sunt teme de coșmar frecvente. Baudouin[190], analizând două vise legate de înec ale unor fetițe, remarcă faptul că sunt însoțite de-un sentiment de insatisfacție care se manifestă prin imagini de mutilare: „complexul Ofeliei" se dublează cu un „complex al lui Osiris" sau al lui „Orfeu". În imaginația visătoare a fetiței, păpușa e stricată, sfâșiată înainte de-a fi azvârlită în apa coșmarului. Și fetița ghicește izomorfismul Balaurului devorator când întreabă: „Cum e când te înec? Rămâi întreg?" Cerberul e, după cum vedem, vecinul cel mai apropiat al Cocit-ului și al Stix-ului, iar „câmpia lacrimilor" se află alături de fluviul morții. Ceea ce apare de multe ori la Hugo, pentru care interiorul mării, unde numeroși eroi își sfârșesc viața printr-un înec brutal — ca și cei din *Les Travailleurs de la mer* și din *L'Homme qui rit* — se confundă cu prăpastia prin excelență: „stup de hidre", „analog cu noaptea", „oceano nox", unde fărâmele de viață, larvele, „își văd de fioroasele îndeletniciri ale întunericului..."[191].

O altă imagine frecventă, și mult mai însemnată în constelația apei negre, e *părul*. El va face încet-încet ca simbolurile negative pe care le studiem să se încline către o feminizare larvată, feminizare ce se va întări definitiv prin acel lichid feminin și nefast prin excelență: sângele menstrual. În legătură tocmai cu „complexul Ofeliei" insistă Bachelard[192] asupra părului care plutește și contaminează puțin câte puțin imaginea apei. Coama cailor lui Poseidon nu e departe de părul Ofeliei. Bachelard nu întâmpină nici o dificultate în a ne demonstra vivacitatea simbolului ondulant la autorii din secolul al XVII-lea, ca și la Balzac, d'Annunzio sau Poe, ultimul visând să fie înecat într-o „baie de cosițe ale Annei"[193]. Am putea adăuga că unul și același compozitor e inspirat atât de codițele Mélisandei sau de cele purtate de *Fata cu păr de in*, cât și de multiplele *Reflexe în apă* care populează opera celui ce-a cântat *Marea*[194]. Bachelard subliniază, într-o perspectivă dinamică, că nu forma părului declanșează imaginea apei curgătoare, ci mișcarea lui. De îndată ce flutură, părul antrenează imaginea acvatică, și viceversa. Există așadar o reciprocitate în acest izomorfism, al cărui pivot e verbul „a flutura, a ondula". Unda e animația intimă a apei. E și forma celei mai vechi hieroglife egiptene întâlnită deopotrivă pe vasele neolitice[195]. De altfel, să notăm în treacăt, fără a-i acorda prea mare însemnătate, că noțiunea de undă în științele fizice, al cărei semn e ondulația sinusoidală, se bazează pe ecuația frecvenței și ne amintește că tot timpul e cel care guvernează ondulațiile în laborator. Unda fizicianului nu e decât o metaforă trigonometrică. În poezie la fel, unda părului e legată de timp, de acest timp irevocabil care e trecutul[196]. N-avem noi oare în Occident numeroase credințe populare care fac din șuvițele de păr talismane-amintiri? Dacă această temporalizare a părului poate fi ușor înțeleasă, fie că sistemul pilos și părul constituie marca temporalității și a mortalității ca la figurile de strămoși ai populațiilor Bambara[197], fie dimpotrivă că timpul apare ca marele smulgător al părului, așa cum arată fabula lui La Fontaine, lecție occidentală a unui universal apolog[198], e totuși mai greu de explicat în mod direct feminizarea părului, întrucât numai în Occident părul e apanajul sexului feminin[199].

Înainte totuși de-a ne angaja pe calea adevăratei explicații, adică a izomorfismului care leagă prin menstruație unda și simbolul ei pilos pe de o parte și feminitatea pe de altă parte, trebuie să ne oprim la o convergență secundară în care vom regăsi oglinda supradeterminată de undă și de păr[200]. Căci oglinda nu e numai procedeu de dedublare a imaginilor eului, și prin asta simbolul dublului tenebros al conștiinței, dar mai e legată și de cochetărie. Apa constituind, pare-se, sorgintea oglinzii. Ceea ce frapează tot atât cât și simbolismul lunar în imaginile pe care Bachelard[201] le

evidențiază la Joachim Gasquet sau la Jules Laforgue e că reflectarea în apă se întovărășește cu complexul Ofeliei. A te oglindi înseamnă niteluș a te ofeliza și a participa la viața umbrelor. Etnografia vine o dată mai mult să confirme poezia: la populațiile Bambara trupul dublului uman, *dya*, e „umbra pe pământ sau imaginea în apă". Spre a remedia furtul întotdeauna nefast al umbrei sale, un bambara recurge la oglinda acvatică, „se oglindește în apa dintr-o tigvă, apoi, când imaginea e clară, o strică legănând recipientul, ceea ce pune *dya* sub protecția lui Faro (zeul benefic)"[202]. Numai că părul e legat de oglindă în toată iconografia „toaletei" zeițelor sau simplelor muritoare. Oglinda, la numeroși pictori, este element lichid și tulburător. De unde frecvența în Occident a temei *Suzanne și moșnegii*, în care părul despletit se unește cu reflexul verzui al apei, ca la Rembrandt, care reia motivul de patru ori, ca la Tintoretto, unde podoabele feminine, trupul, părul prețios, oglinda și unda se asociază. Această temă ne amintește de două mituri ale antichității clasice[203], la care ne vom opri o clipă deoarece subliniază admirabil forța imaginilor mitice izvorâte din convergența schemelor și tipurilor. Primul dintre aceste mituri e cel mai puțin explicit: e mitul lui Narcis, fratele Naiadelor, urmărit de Echo, prietena Dianei, și pe care aceste divinități feminine îl supun mortalei metamorfoze a oglinzii. Dar toate schemele și simbolurile disparate ale feminității nocturne și redutabile se cristalizează îndeosebi în mitul lui Acteon. Acteon o surprinde pe zeiță în timp ce-și făcea toaleta: cu părul despletit, se scălda și se privea în apa adâncă a unei grote; speriată de țipetele Nimfelor, Artemis, zeița lunară, îl metamorfozează pe Acteon în animal, în cerb, și, stăpână a câinilor, asmute haita pe urmele prăzii. Acteon e sfâșiat, rupt în bucățele, iar rămășițele-i risipite și rămase fără mormânt dau naștere unor umbre jalnice care bântuie lăstărișurile. Acest mit strânge laolaltă și rezumă elementele simbolice ale constelației pe care-o studiem acum. Nimic nu lipsește: teriomorfia în forma ei trecătoare și sub forma ei devoratoare, apa adâncă, părul, toaleta feminină, țipete, dramatizare negativă, totul înglobat într-o atmosferă de teroare și catastrofă. Ne rămâne acum să aprofundăm rolul nefast pe care vedem că-l joacă femeia tenebrelor, rusalca malefică, ce vine, sub aspectul ei de Lorelei, să preia prin feminitatea-i seducătoare puterea atribuită până acum animalului răpitor.

* * *

Ceea ce constituie iremediabila feminitate a apei e că fluiditatea este însuși elementul menstruației. Se poate spune că arhetipul elementului acvatic

și nefast e *sângele menstrual*. Fapt confirmat de legătura frecventă, deși insolită la prima vedere, dintre apă și lună. Eliade[204] explică acest izomorfism constant pe de o parte prin faptul că apele sunt supuse fluxului lunar, iar pe de altă parte pentru că, fiind germinative, se apropie din nou de marele simbol agrar care e luna. Nu vom reține decât prima afirmație: apele sunt legate de lună pentru că arhetipul lor e menstrual, cât despre rolul fecundant al apelor și al lunii, nu e decât un efect secundar al acestei motivații primordiale. Majoritatea mitologiilor reunesc apele și luna în aceeași divinitate, atât la irochezi, mexicani cât și la babilonieni sau în Ardvisûra Anâhita iraniană[205]. Maorii și eschimoșii, ca și vechii celți, cunosc legăturile existente între lună și mișcările marine. *Rig Veda* afirmă această solidaritate între lună și ape[206]. Credem însă că istoricul religiilor[207] greșește când nu-i caută acestui izomorfism decât explicația cosmologică curentă. Întrucât vom vedea cum, sub forma simbolismului lunar, converg două teme care se vor supradetermina reciproc și vor înclina acest întreg simbolism spre un aspect nefast pe care nu-l păstrează întotdeauna. Luna e indisolubil legată de moarte și de feminitate, și prin feminitate se apropie de simbolismul acvatic.

Într-adevăr, vom avea prilejul să revenim pe larg asupra acestui subiect[208], *luna* apare ca marea epifanie dramatică a timpului. În vreme ce soarele rămâne asemănător cu el însuși, în afara rarelor sale eclipse, în vreme ce nu lipsește decât un scurt răstimp din peisajul uman, luna, în ce-o privește, e un astru care crește, descrește, dispare, un astru capricios, care pare supus temporalității și morții. După cum subliniază Eliade[209], datorită lunii și intervalelor dintre fazele ei se măsoară timpul: cea mai veche rădăcină indo-ariană referitoare la astrul nocturn *me*, care în sanscrită dă *mas*, în persana veche *mah*, în gotică *menâ*, în greceșe *mene* și în latină *mensis*, înseamnă totodată a măsura. Tocmai prin această asimilare cu soarta, „luna neagră" e în majoritatea cazurilor considerată drept primul mort. Vreme de trei nopți ea dispare de pe firmament, și folclorurile conțin născocirea că atunci ar fi înghițită de monstru[210]. Pentru acest motiv izomorf, numeroase divinități lunare sunt chtoniene și funerare. Acesta ar fi cazul Persefonei, al lui Hermes și al lui Dionysos. În Anatolia zeul lunar Men e și zeul morții, tot astfel legendarul Kotschei, nemuritorul și vicleanul duh din folclorul rusesc. Luna e adeseori considerată drept tărâmul morților, atât la polinezienii Tokalov, la iranieni sau la greci, cât și în opinia populară a Occidentului de pe vremea lui Dante[211]. Și mai remarcabilă din punctul de vedere al convergenței izomorfe e credința populației din Côtes-du-Nord, după care fața nevăzută a lunii ascunde un bot uriaș cu care aspiră tot sângele vărsat pe pământ. Această lună antropofagă nu e o raritate în folclorul

european[212]. Nimic nu e mai de temut pentru țăranul contemporan ca faimoasa „lună roșie" sau „lună roșcată", mai fierbinte ca soarele devorator al tropicelor. Tărâm al morții, semn al timpului, e normal așadar să vedem atribuindu-i-se lunii, și în special lunii negre, o putere malefică. Această influență malignă poate fi întâlnită în folclorul indian, grec, armean, ca și la indienii din Brazilia. *Evanghelia* după Matei folosește verbul *seleniazesthai*, „a fi lunatic", când face aluzie la o posesiune diabolică[213]. Pentru samoiezi și daiaci luna e principiul răului și al ciumei, în India e supranumită „Nirrti", ruina[214]. Aproape întotdeauna catastrofa lunară e diluvială[215]. Dacă adeseori un animal lunar — o broască, de pildă — degurgitează apele potopului, e pentru că tema mortală a lunii se împletește strâns cu feminitatea.

Întrucât izomorfismul lunii și al apelor e în același timp o feminizare. Ciclul menstrual constituie elementul de legătură. Luna e legată de menstruație, așa ne învață folclorul universal[216]. În Franța, menstruația e denumită „momentul lunii", iar la maori „boala lunară". Foarte adesea zeițele lunare, Diana, Artemis, Hecate, Anaitis sau Freyja au atribuții ginecologice. Indienii din America de Nord spun despre luna în descreștere că „e indispusă". „Pentru omul primitiv, notează Harding[217], sincronismul dintre ritmul menstrual al femeii și ciclul lunar trebuie să constituie proba evidentă a existenței unei legături tainice între ele." Acest izomorfism al lunii și al menstruației se manifestă în numeroase legende care fac din lună sau dintr-un animal lunar primul soț al tuturor femeilor; la eschimoși, tinerele fecioare nu se uită niciodată la lună de teamă să nu rămână însărcinate, iar în Bretania fetele procedează la fel de teamă să nu se trezească „borțoase"[218]. Uneori se consideră că șarpele, în calitatea lui de animal lunar, se împerechează cu femeile. Această legendă, care continuă să dăinuie în Abruzi, era curentă la cei vechi, dacă e să le dăm crezare lui Plutarh, lui Pausanias și lui Dion Cassius[219]; ea e universală, întrucât o întâlnim, cu mici variante, la iudei, indieni, perși, hotentoți, în Abisinia, ca și în Japonia[220]. În alte legende sexul lunii se inversează, ea se transformă într-o fată tânără și frumoasă, seducătoare prin excelență[221]. Ea devine fecioara redutabilă care își vânează și își sfâșie iubiții, și ale cărei favoruri, ca în mitul lui Endymion, conferă un somn veșnic, la adăpost de urgiile timpului. Deja în această lună menstruală se schițează ambivalența ființei socotite „copil bolnav și de douăsprezece ori impur". Rezervăm pentru mai târziu studiul complet al epifaniilor lunare eufemizate[222]; nu vom reține deocamdată decât sălbăticia sângeroasă a femeii-vânător, ucigașa fiicelor lui Leto ca și ale lui

Acteon, prototip al feminității sângeroase și valorificată negativ, arhetip al femeii fatale.

De acest izomorfism trebuie asociat și simbolul pe care psihanaliștii îl leagă de-o exasperare oedipiană, imaginea „Mamei Cumplite", căpcăuna care întărește interdicția sexuală. Întrucât misoginia imaginației se introduce în reprezentare prin această asimilare cu timpul și cu moartea lunară[223] a menstruației și a primejdiilor sexualității. Această „Mamă Cumplită" e modelul inconștient al tuturor vrăjitoarelor, bătăii hidoase și chioare, zâne nefaste și cocârjate care populează folclorul și iconografia. Opera lui Goya, foarte misoginã în ansamblul ei, e înțesată de caricaturi ale unor babe decrepite și amenințătoare, simple cochete demodate și ridicole, dar și vrăjitoare care-l venerează pe „Meșterul Leonard", marele Țap, și care pregătesc tot felul de bucate abominabile. Patruzeci de planșe din optzeci și două ale seriei *Capricii*[224] reprezintă niște bătrâne caricaturale și vrăjitoare, iar în „Casa Surdului" hidoasele *Parce* fac pereche cu căpcăunul *Saturn*. Léon Cellier a notat just că personajul Lakmi era la Lamartine prototipul romantic al „Vampei" fatale, care, sub încântătoarea-i înfățișare, ascunde o cruzime înnăscută și o mare depravare[225]. Opera lui Hugo e și ea bogată în epifanii ale „Mamei Cumplite". Guanhuarma din *Burgraves* este asimilată de psihanalist[226] cu mama vitregă corsicană căreia poetul i-a fost încredințat în copilărie, dar care rămâne pentru noi marele arhetip colectiv simbol al destinului și pe care Baudouin o compară foarte judicios cu Lilith-Isis din *Fin de Satan*. Ea e într-adevăr cea care declară: „Ananke sunt eu", e femeia-vampir, sufletul cătrănit al lumii, sufletul lumii și al morții. „În filozofia lui Hugo, Fatalitatea coincide cu Răul, cu materia"[227]. Și Baudouin subliniază sistemul etimologic „mater-matrice-materia". Înainte de-a reveni la acele „ape mame" care sunt menstruațiile, ne rămâne să discutăm manifestările teriomorfe ale femeii-vampir, ale femeii fatale.

În primul rând putem constata împreună cu lingviștii[228] că repartizarea substantivelor în genul însuflețit și genul neînsuflețit, așa cum există în anumite limbi primitive, e înlocuită în alte limbi printr-o repartizare în genul andric și genul metandric. Acest din urmă gen cuprinde obiectele neînsuflețite, animalele de ambe sexe și femeile. Feminitatea e așadar, din punct de vedere lingvistic, la caraibi și la irochezi, proiectată în zona animalității, ea e, din punct de vedere semantic, conaturală animalului[229]. La rândul ei, mitologia feminizează monștri teriomorfi ca Sfinxul și Sirenele. Nu e inutil să remarcăm faptul că Ulise pune să fie legat de catargul corăbiei sale pentru a scăpa în același timp de legătura ucigătoare a Sirenelor, de Caribda și de maxilarele înarmate cu trei rânduri de dinți ale balaurului

Scylla. Aceste simboluri reprezintă aspectul negativ extrem al fatalității mai mult sau mai puțin neliniștitoare pe care de altfel o personifică Circe, Calypso sau Nausicaa. Circe magiciana, la jumătatea drumului între Sirene și fermecătoarea Nausicaa, Circe cu părul ei frumos, stăpână a cântecelor, a lupilor și a leilor, nu-l introduce ea oare pe Ulise în iad și nu-i îngăduie oare s-o vadă pe mama decedată, Anticleea? Întreaga *Odisee*[230] este o epopee a biruinței asupra primejdiilor undei ca și ale feminității. La V. Hugo întâlnim un animal supradeterminat negativ întrucât stă pitit în întuneric, feroce, sprinten, legându-și prada printr-o legătură mortală, și care joacă rolul de vampir: *păianjenul*. E un animal care-l obsedează pe V. Hugo, ajungând chiar să-l deseneze[231]. Desigur, elementul fonetic joacă și el un rol în această alegere a simbolului: *araignée*[232], *arachné* are o sonoritate înrudită cu *ananke*. Dar tema revine cu atâta stăruință în imaginația poetului încât trebuie s-o privim altfel decât ca pe-un simplu joc de cuvinte: în *Le Titan*, în *Eviradnus*, în *Notre-Dame de Paris*, unde Claude Frollo compară lupta omului împotriva Destinului cu aceea a unei muște prinsă în pânza de păianjen, în *La Fin de Satan*, unde nu e evocată decât antiteza muștei, poetul face apel la micul animal amenințător, în care sunt condensate toate forțele malefice. Păianjenul devine chiar prototipul pe baza căruia se formează personaje antropomorfe: în *Les Misérables*, ba Javert joacă rolul unui păianjen polițist, ba cârciuma doamnei Thénardier e „pânza de păianjen în care Cosette era prinsă și tremura..."[233], cheia simbolică fiind doamna Thénardier, mama vitregă. Păianjenul reapare în *Masferrer*, în *Les Derniers jours d'un condamné* și în *L'Homme qui rit*, unde imaginea apare în mod vădit din contextul său psihanalitic când Gwynplaine zărește în „centrul pânzei de păianjen un lucru formidabil, o femeie goală..."[234]. Evident că nu vom da acestui simbol interpretarea narcisistă pe care i-o atribuie psihanalistul, pentru care „păianjenul amenințător în centrul pânzei sale e, pe de altă parte, un excelent simbol al introversiunii și al narcisismului, această absorbție a ființei de către propriul său centru..."[235]. Ne vom limita la interpretarea clasică[236], pentru care păianjenul „reprezintă simbolul mamei crâncene care a izbutit să-și claustreze copilul în ochiurile plasei sale". Psihanalistul asociază judicios această imagine în care domină „pântecele rece" și „labele păroase", sugerare hidoasă a organului feminin, cu complementul său masculin, viermele, care din cele mai vechi timpuri a fost deopotrivă asociat cu fenomenul decăderii fizice[237]. Minunat exemplu de supradeterminare ontogenetică a unui simbol al misoginiei, care pare, nădăjduim s-o demonstrăm, a se sprijini pe niște baze filogenetice mai largi. Baudouin mai observă și că spaima oedipiană de tată și atracția incestuoasă

pentru mamă converg în simbolul arachnean: „Dublu aspect al aceleiași fatalități"[238]. Păianjenul combinându-se cu viermele dă hidra, „un fel de vierme care radiază", adesea izomorf cu elementul feminin prin excelență: Marea. În *hidra* uriașă din *Les Travailleurs de la mer*, caracatița, simbol direct al fatalității oceanului, se manifestă atotputernicia nefastă și feminoidă[239]. Scena luptei cu caracatița constituie episodul central al acestui roman, și Jules Verne va relua fără ezitare această imagine arhetipală în *Vingt mille lieues sous les mers*, imagine încă activă după cum dovedește impresionanta secvență pe care Walt Disney a imaginat-o în transcrierea cinematografică a operei lui Jules Verne. Caracatița, prin tentaculele ei, e animalul înlănțuitor prin excelență. Vedem cum același izomorfism străbate simbolurile Scyllei, sirenelor, păianjenului sau caracatiței[240]. Și simbolismul părului are darul pare-se să întărească imaginea feminității fatale și teriomorfe. Părul nu e legat de apă pentru că ar fi feminin[241], ci a fost feminizat deoarece e hieroglifa apei, a apei al cărei suport fiziologic e sângele menstrual. Dar *arhetipul legăturii* vine să supradetermine pe furiș părul, întrucât părul e în același timp semn microcosmic al undei și tehnologic firul natural servind la alcătuirea primelor legături.

Vom întâlni mai târziu[242] imaginile atenuate ale vârtelnițelor și fuioarelor: torcătoarele sunt întotdeauna valorificate, iar fuioarele feminizate și legate, în folclor, de sexualitate. Ne-o dovedesc vechiul cântec *Pernette* sau, în Dauphiné, *Porcheronne* și-un cântec de pahar din veacul al XVIII-lea:

„ia-ți paloșu-n mână, că eu mi-oi lua fuiorul
și ne-om bate în duel pe iarba numai bună..."

Să nu ne oprim însă deocamdată decât la produsul obținut prin toarcere: *firul*, care e prima legătură artificială. Deja în *Odiseea* firul e simbolul destinului uman[243]. Ca și în contextul micenian, Eliade[244] asociază cu îndreptățire firul de labirint, ansamblu metafizico-ritual care conține ideea de dificultate, de primejdie de moarte. Legătura este imaginea directă a „legăturilor" temporale, a condiției umane legată de conștiința timpului și de blestemul morții. Foarte adesea în practica visului în stare de veghe refuzul ascensiunii, al elevației e figurat printr-o remarcabilă constelație: „Legături negre care leagă subiectul pe la spate și-l trage în jos"[245], legături ce pot fi înlocuite prin înlănțuirea de către un animal, și bineînțeles de către păianjen. Vom relua mai încolo problema (mult prețuită atât de Dumézil cât și de Eliade) utilizării antitetic valorificată a „celui ce leagă" și a celui ce „taie legătura"[246]. Să nu ne ocupăm deocamdată decât de sensul fundamental, care e negativ, al legăturii și al divinităților care leagă. Eliade conchide că la Yama

și la Nirrti, cele două divinități vedice ale morții, aceste „atribute de legător sunt nu numai importante, dar și constitutive", în timp ce Varuna nu e decât accidental un zeu care leagă. La fel Urtra, demonul, e cel ce înlănțuie oamenii și elementele: „Lațurile, funiile, nodurile caracterizează divinitățile morții"[247]. Această schemă a legării e universală și o întâlnim la iranieni, pentru care Ahriman e legătorul nefast, la australieni și la chinezi, pentru care demonul feminin Aranda sau demonul Pauhi îndeplinesc această funcție. La germanici, pentru care sistemul ritual de ucidere e spânzurătoarea, zeitățile funerare trag morții cu o funie[248]. *Biblia*, în sfârșit, abundă în aluzii de tot felul cu privire la „legăturile morții"[249]. Eliade[250] stabilește de altfel o importantă corelație etimologică între „a lega" și „a vrăji": în turco-tătară *bag*, *bog* înseamnă legătură și vrăjitorie, după cum latinescul *fascinum*, maleficiu, vrăjitorie, e îndeaproape înrudit cu *fascia*, legătură. În sanscrită, *yukli*, care înseamnă a înhăma, mai înseamnă și „putere magică", de unde derivă tocmai „Yoga". Vom vedea mai încolo că legăturile și procedeele magice pot fi captate, anexate de către forțele benefice, putând astfel înzestra simbolismul legăturii cu o anumită ambiguitate. Această ambivalență, pe calea eufemizării, e îndeosebi lunară: divinitățile lunare fiind totodată factori și stăpâni ai morții și ai pedepselor[251]. Acesta e sensul frumosului imn către Ishtar citat de Harding: zeița e stăpâna catastrofei, ea înnoadă și desnoadă firul răului, firul destinului. Dar această ambivalență ciclică, această ridicare „la pătrat" a legăturii simbolice a imaginarului, ne permite să anticipăm eufemizarea simbolurilor terifiante. Deocamdată să ne mulțumim cu aspectul primar al legăturii și al simbolismului de primă instanță. Acest simbolism e pur negativ: legătura e puterea magică și nefastă a păianjenului, a caracatiței și deopotrivă a femeii fatale și magiciene[252]. Ne rămâne să examinăm, reluând această temă a feminității „cumplite", cum se face trecerea, prin mijlocirea apei nefaste prin excelență, sângele menstrual, de la simbolurile nictomorfe la simbolurile viscerale ale căderii și ale cărnii.

Sângele menstrual, legat așa cum am văzut de epifaniile morții lunare, e simbolul perfect al apei negre. La majoritatea popoarelor, sângele menstrual, apoi oricare alt sânge, e tabu. În *Levitic*[253] se arată că sângele fluxului feminin e impur și se prescrie cu minuțiozitate conduita ce trebuie urmată în perioada menstruală. La populația Bambara sângele menstrual constituie dovada impurității primitivei Vrăjitoare-Mamă, Mousso-Koroni, și a sterilității momentane a femeilor. E „interdicția principală a puterilor supranaturale creatoare și protectoare a vieții"[254]. Principiul răului, *wanzo*, a pătruns în sângele speței umane printr-o circumcizie originară făcută de dinții femeii-căpcăun Mousso-Koroni. De unde necesitatea reciprocă a unei

jertfe de sânge, excizie sau circumcizie, pentru a-l elibera pe copil de propriul său *wanzo*[255]. Trebuie subliniat că acest tabu imperios are un caracter mai degrabă ginecologic decât sexual: nu numai că la majoritatea popoarelor sunt interzise raporturile sexuale în perioada ciclului, dar e interzis chiar să se stea în preajma unei femei „indispuse". În perioadele menstruale femeile sunt izolate în colibe, iar femeia n-are voie nici măcar să atingă hrana pe care-o îngurgitează. Până și în zilele noastre, țăranii europeni nu îngăduie unei femei „indispuse" să atingă untul, laptele, vinul sau carnea, de teamă ca nu cumva aceste alimente să devină improprii consumului. Interdicții asemănătoare pot fi întâlnite în *Biblie*, în legile lui Manu sau în *Talmud*[256]. E un tabu esențial, și Harding[257] notează că termenul polinezian *tabu* sau *tapu* e înrudit cu *tapa*, care înseamnă „menstruație". Faimosul *Wakan* al populației Dakota înseamnă tot „femeie indispusă", iar sabbat-ul babilonian ar avea și el o origine menstruală. „Sabbat-ul"[258] era respectat în perioada menstruală a zeiței lunare Ishtar, „sabbat-ul nu era respectat la început decât o dată pe lună, apoi la fiecare parte a ciclului lunar", iar *sabattu* ar însemna „ziua cea rea a lui Ishtar". În toate aceste practici accentul e pus într-o mult mai mare măsură pe evenimentul ginecologic decât pe-o „greșeală" sexuală, semnificație care nu se va da decât prin schema căderii. Sângele menstrual e pur și simplu apa nefastă și feminitatea tulburătoare care trebuie evitată sau exorcizată pe orice cale. La poetul E. Poe, deopotrivă, apa maternă și mortuară nu e nimic altceva decât sânge. Nu scrie oare poetul însuși: „Și-această vorbă sânge, acest cuvânt suprem, acest cuvânt regal, bogat întotdeauna-n mister, durere și teroare... silaba asta vagă, apăsătoare și-nghețată"[259]? Acest izomorfism terifiant, cu dominantă feminoidă, definește poetica sângelui, poetică a dramei și a vrăjitoriilor tenebroase, deoarece, așa cum notează Bachelard[260], „sângele nu e niciodată fericit". Și dacă „luna roșcată" e atât de nefastă[261], se datorează faptului că luna „e indispusă" și că cheagurile rezultate sunt „sângele cerului". Această valorificare excesiv negativă a sângelui ar fi chiar, dacă dăm crezare celebrei anecdote relatate de James[262], un arhetip colectiv înscris filogenetic în contextul somatic al emoției și s-ar manifesta spontan înaintea oricărei clare conștientizări. Fără a ne grăbi să emitem o judecată asupra acestei origini cvasi-reflexe a fricii de sânge, să ne mulțumim a conchide în sensul izomorfismului strict, care asociază sângele în ipostaza lui de apă întunecată cu feminitatea și cu timpul „menstrual".

Imaginația, datorită acestei constelații, se va îndrepta treptat prin conceptul *petei* de sânge și al mânjirii spre nuanța morală a greșelii, pe care o va grăbi, după cum vom vedea în paragraful următor, arhetipul căderii.

Przyluski[263] a stabilit remarcabil corelația lingvistică ce putea să existe între Kali sau Kala, divinitate a morții, și *Kâla* pe de o parte, care înseamnă „timp, destin", *kâlaka* pe de altă parte, derivat din *Kâla* și însemnând „pătat, mânjit", atât fizic cât și moral. Aceeași familie de cuvinte sanscrite dând de altfel *kalka*, murdărie, greșeală, păcat, și *kalusa*, murdar, impur, tulbure. În plus, *kali* înseamnă „nenoroc", partea zarului pe care nu figurează nici un punct. Astfel rădăcina prearianâ *kal*, negru, obscur, se derulează așadar filologic spre compușii ei nictomorfi. Un caz în care semiologia și semantismul concordă, redând în mic constelația care unește tenebrele cu sângele așa cum am descris-o. Zeița Kali e înfățișată în veșminte roșii, ducând la buze un craniu plin de sânge, stând în picioare într-o barcă ce navighează pe-o mare sângerie, „divinitate sângeroasă ale cărei temple se aseamănă cu niște abatoare[264] de azi". Psihanaliza apare ca un ecou al semanticii religioase când Marie Bonaparte[265] scrie: „De câte ori n-am gemut în coșmarul în care marea, veșnic simbol matern, mă fascina ca să mă înghită și să mă încorporeze în ea... și în care gustul sărat al apei ce-mi umplea gura era poate amintirea inconștientă, de nesters, a sângelui fad și sărat pe care, când am avut hemoptizie, era să-l plătesc cu viața...". În sfârșit, un alt exemplu al acestui izomorfism al arhetipurilor și simbolurilor tenebroase incarnate în femeia nefastă ne e furnizat de mitul lui Kali al colectivității Bambara: Mousso-Koroni, „femeia mică și bătrână". „Ea simbolizează, scrie Germaine Dieterlen[266], tot ce se opune luminii: întuneric, noapte, vrăjitorie. Ea e totodată imaginea rebeliunii, a dezordinii, a impurității." Iar noi vedem în ea pata, mânjirea transmutându-se în cădere și în greșeală, asigurând astfel joncțiunea cu simbolurile catamorfe pe care le vom studia în curând. Femeie cu o viață dezordonată și agitată, nu și-a putut păstra puritatea care venea de la Pemba și-i conferea un „cap alb". Ea este impuritatea și infidelitatea care-l trădează pe demiurgul Pemba și „încetând de-a mai coopera la opera de creație, începe s-o tulbure"[267]. Izgonită de creator, devine furie, și violența sângeroasă a faptelor sale determină apariția primei ei menstruații. Colectivitatea Bambara reunește menstruație, sadism dentar și sminteală nefastă într-o impresionantă formulă, „sângele a țâșnit din Mousso-Koroni în clipa când a circumcis cu unghiile și cu dinții"[268]. De atunci ea poluează tot ce atinge și introduce răul în univers, adică suferința și moartea. E reprezentată sub înfățișarea unei vrăjitoare demente, o bătătie îmbrăcată în zdrențe, încălțată cu niște sandale desperecheate, „care bate câmpii și simulează nebunia".

Simbolurile nictomorfe sunt așadar însuflețite în străfundul lor de schema heraclitiană a apei care fuge, sau a apei a cărei adâncime, din pricina

negrelii ei, ne scapă, a reflectării care dublează imaginea precum umbra dublează corpul. Această apă neagră nu e în cele din urmă decât sângele, decât misterul sângelui care aleargă prin vine sau iese o dată cu viața prin rană[269], al cărei aspect menstrual vine în plus să supradetermine valorificarea temporală. Sângele e redutabil totodată pentru că e stăpân al vieții și al morții, dar și pentru că, în feminitatea lui, e cel dintâi orologiu uman, primul semn uman corelativ al dramei lunare. Vom asista acum la o nouă supradeterminare a temporalității sângeroase și nocturne prin marea schemă a căderii, care va transforma sângele feminin și ginecologic în sânge sexual, sau mai exact în carne, cu cele două valorificări negative posibile: sexuală și digestivă.

III. SIMBOLURILE CATAMORFE

Cea de-a treia mare epifanie imaginară a angoasei umane în fața temporalității poate fi furnizată, pare-ni-se, de imaginile dinamice ale *căderii*. Căderea apare chiar drept chintesența trăită a dinamicii tenebrelor în întregime, iar Bachelard[270] e îndreptățit să vadă în această schemă catamorfă o metaforă realmente axiomatică. Vom constata de altfel că această metaforă e solidară cu simbolurile tenebrelor și agitației. Chiar dacă se contestă realitatea engramelor imaginare preexistente oricărei experiențe, trebuie să se constate împreună cu Betcherev sau cu Maria Montessori[271] că noul-născut e de la bun început sensibilizat la cădere: schimbarea rapidă de poziție în sensul căderii ca și în sensul redresării declanșează o serie reflexă dominantă, adică inhibitoare a reflexelor secundare. Mișcarea prea bruscă pe care moașa o imprimă noului născut, manipulările și denivelările brutale care urmează după naștere ar fi, simultan cu prima experiență a căderii, „prima experiență a fricii"[272]. Ar exista nu numai o imaginație a căderii, dar și o experiență temporală, existențială, care-l face pe Bachelard să scrie că „ne imaginăm elanul spre înălțimi și cunoaștem căderea în adâncuri"[273]. Căderea ar aparține așadar timpului trăit. Primele schimbări denivelante și rapide suscită și fortifică engrama amețelii. S-ar putea chiar ca la anumite seminții, la care nașterea trebuie să fie, ritual, o cădere a noului-născut pe pământ, să se petreacă în imaginația copilașului o intensificare a traumatismelor lui Rank, nașterea fiind *ipso facto* asociată cu o cădere[274]. Visul în stare de veghe pune și el în evidență arhaismul și statornicia schemei căderii în inconștientul uman: regresiunile psihice sunt frecvent însoțite de imagini brutale ale căderii, cădere valorificată negativ drept coșmar care ajunge

adesea până la viziunea unor scene infernale. Refuzul ascensiunii dobândește înfățișarea încetinelii sau a apăsării negre, și pacientul lui Desoille[275] declară: „Am rămas cu niște pantofi grei și negri în picioare, asta e ce m-a îngreunat". Engrama căderii e într-adevăr intensificată din cea mai fragedă copilărie de încercarea la care supune *gravitația*, pe care copilul o experimentează o dată cu penibila ucenicie a mersului. Acesta nu e în fond altceva decât o cădere corect utilizată ca suport al poziției verticale, și al cărui eșec e sancționat prin căderi reale, prin șocuri, răniri ușoare, care agravează caracterul peiorativ al dominantei reflexe. Pentru bipedul vertical care e omul, sensul căderii și al gravitației însoțește toate primele sale tentative autocinetice și locomotoare. Căderea fiind de altfel legată, după cum remarcă Bachelard[276], de rapiditatea mișcării, de accelerație ca și de tenebre, s-ar putea ca ea să fie experiența dureroasă fundamentală și să constituie pentru conștiință componenta dinamică a oricărei reprezentări a mișcării și a temporalității. Căderea rezumă și condensează aspectele redutabile ale timpului, „ne face să cunoaștem timpul fulgerător"[277]. Analizând în sine, ca la Balzac sau Alexandre Dumas, ceea ce el denumește „complexul lui Anteu", complex definit de tulburarea însoțită de amețeală pe care o creează depărtarea de-un punct de sprijin stabil și terestru, Bachelard confirmă observațiile lui Desoille cu privire la fenomenul amețelii. Pentru unul ca și pentru celălalt[278], inconștientul pare dinainte și funcțional sensibilizat pentru primirea șocului creat de imaginea unei banale ascensiuni într-un edificiu înalt. Pentru unul ca și pentru celălalt, amețeala este imaginea inhibitoare a oricărei ascensiuni, un blocaj psihic și moral care se traduce prin fenomene psiho-fiziologice violente. Amețeala este o reamintire brutală a umanei și prezentei noastre condiții terestre.

Numeroase mituri și legende pun accentul pe aspectul catastrofal al căderii, al amețelii, al gravitației sau al zdrobirii. Icar cade, răpus de soarele de care a vrut să se apropie prea mult și se trezește azvârlit în mare, mit pe care-l regăsesc spontan coșmarurile despre zborul întrerupt și căderea în „apa vâscoasă"[279]; Tantal, după ce-a cutezat să le dea spre devorare divinităților din Olimp carnea fiului său Pelops, e înghițit de Tartar. Faeton, fiul soarelui, uzurpând prerogativele paterne, e fulgerat de Zeus, apoi azvârlit pe pământul tare ca piatra; Ixion, Belerofon și mulți alții își găsesc moartea în catastrofa căderii. Cu o nuanță puțin diferită, legenda lui Atlas, eroul luptei pentru verticalitate[280], veșnic strivit de povara terestră. Un minunat izomorfism catamorf ne oferă mitologia vechiului Mexic. Mictlantecutli, zeul infernului de nord (Mictlan), e denumit *Tzontemoc*, „cel ce cade cu capul înainte", ca soarele ce apune, soarele negru. Mictlantecutli e însoțit de animalele sale familiare: cucuveaua și păianjenul, e patronul zilei „câine" a săptămânii,

precum și al zilei „moarte". Nordul, sediul infernului și lăcaș al soarelui „căzut", e totodată tărâmul negru, al frigului, al iernii[281]. Această temă a căderii apare ca un semn al pedepsei și se vede multiplicată într-una și aceeași cultură, așa cum am constatat în privința tradiției grecești, așa cum putem de asemenea arăta că stau lucrurile în tradiția iudaică: căderea lui Adam se repetă prin căderea îngerilor răi. *Cartea lui Hénoch*[282] ne povestește cum îngerii, „subjugați de fiicele oamenilor", coboară pe pământ, se împreună cu seducătoarele lor și zămislesc uriași colosali. Acești îngeri rebeli sunt condamnați de Azazel și de Semiazas. Arhanghelul Rafael, la porunca lui Dumnezeu, îi pedepsește pe transfugi, strivindu-i sub greutatea unor stânci mai înainte de a-i azvârli pentru vecie într-o prăpastie de foc. Prăpastia, laitmotiv al pedepsei apocaliptice, ar avea drept prototip, după Langton[283], episodul *Bundehesh*, în care Ahriman e azvârlit pe pământ pentru încercarea lui de-a lua cu asalt cerul, căscând în cădere o prăpastie pe care-o va locui cândva Prințul Întunericului. Cum bine au subliniat etnologii[284], această schemă a căderii nu e altceva decât tema timpului nefast și mortal, moralizat sub formă de pedeapsă. În contextul fizic al căderii se introduce o moralizare și chiar o psihopatologie a căderii: în anumite apocalipse apocrife căderea e confundată cu „posedarea" de către rău. Căderea devine atunci emblema păcatelor trupești, a geloziei, a mâniei, a idolatriei și a crimei[285]. Această moralizare se desfășoară însă pe-un fundal temporal: cel de-al doilea pom din grădina Edenului, al cărui fruct prin consumare atrage după sine căderea, nu e cel al cunoașterii, cum pretind lecțiunile recente, ci cel al morții. Rivalitatea dintre șarpe, animal lunar, și om pare a se reduce în numeroase legende la rivalitatea dintre un element nemuritor, regenerat, capabil să-și schimbe pielea, și omul decăzut din nemurirea sa primordială. Metoda comparatistă ne arată că rolul celui ce fură nemurirea e jucat de șarpe atât în epoca babiloniană a lui Ghilgameș, cât și într-o legendă parazită celei despre Prometeu, consemnată de compilatorul Elien[286]. În numeroase mituri, luna sau un animal lunar păcălesc primul om, preschimbând nemurirea omului primordial în greșeală și cădere. Moartea, atât la caraibi cât și în *Biblie*, e rezultatul direct al căderii[287].

În numeroase tradiții, acestui prim rezultat catamorf i se adaugă și-o altă consecință, care confirmă caracterul antagonist dintre luna nefastă și aspirațiile omului și care riscă să încline (așa cum se întâmplă în contextul iudeo-creștin) spre o interpretare pur sexuală a căderii. Menstruația e într-adevăr considerată adeseori drept urmarea secundară a căderii. Se ajunge astfel la o feminizare a păcatului originar mergând mână-n mână cu misoginia pe care constelația apelor întunecate și a sângelui o lăsa să se întrevadă. Femeia, din impură cum era ca urmare a sângelui menstrual,

devine răspunzătoare de păcatul originar. În *Biblie*[288], cu toate că șarpele nu provoacă direct menstruația, intervenția lui are totuși urmări ginecologice: „Voi înmulți suferințele din timpul sarcinii, vei naște în dureri". Alte tradiții[289] sunt mai explicite: la algonquini ca și în India, femeile au menstruație pentru a ispăși o greșeală. Această feminizare a căderii morale o mai întâlnim atât în tradițiile amerindiene, cât și în cele persane, ale eschimoșilor, în tradițiile rhodeziene sau melaneziene, alimentând și mitul grecesc al Pandorei. Trebuie însă să insistăm serios asupra contrasensului sexual ce-ar putea rezulta din această feminizare a căderii. Krappe, după Bayle și Frazer[290], socotește această sexualizare doar o lecțiune întârziată datorată unui teolog moralist. Într-adevăr, precum am remarcat în legătură cu feminitatea lunară și menstruală, simbolizarea feminoidă a căderii nu pare la origine aleasă decât din motive de fiziologie ginecologică, și nu din motive de ordin sexual. A avut loc, în anumite culturi, o deplasare a fenomenului menstrual în direcția unor considerații de morală sexuală. S-a substituit cunoașterii morții și conștientizării angoasei temporale, în calitate de catastrofă fundamentală, problema mai anodină a „cunoașterii binelui și răului", care, puțin câte puțin, s-a sexualizat în mod grosolan. Această deviere înspre sexualitate a fost introdusă într-o perioadă relativ recentă, sub influența unui curent ascetic pesimist care pare să fi venit din India și care s-a răspândit într-o mare parte a Orientului Apropiat înainte să ajungă în Occident. Ea se manifestă în orfism, în scrierile mileziene, în sfârșit în platonism. Biserica n-ar fi făcut altceva decât să moștenească prin Sfântul Augustin fobia sexuală a gnosticilor și a manicheenilor[291]. Această modificare — o banalizare, în fond — a schemei căderii originare într-o temă morală și carnală ilustrează perfect dubla valență a numeroase teme psihanalitice, care sunt în același timp „sub" conștiente și totodată indicatoare ale unui „supra" conștient — o schiță metaforică a marilor concepții filosofice. E probabil, de pildă, ca emblema cosmologică a șarpelui, ale cărei bogate semnificații[292] le vom studia la vremea lor, legată prin simbolismul ei ciclic de lună și de menstruație, să fi fost banalizată datorită formei sale alungite ușor asimilabilă cu o temă falică și pur sexuală. Explicarea mecanică a menstruației ca viol primordial întărește și mai mult implicațiile sexuale ale acestui simbol, și engrama căderii se trezește banalizată și limitată la un incident carnal, singularizat, și care se îndepărtează astfel de sensul ei arhetipal primitiv privind destinul de muritor al omului. Poate că trebuie să vedem în acest proces o eufemizare a morții, transferată de la un arhetip de tip jungian, deci colectiv, la un incident traumatizant de tip freudian, deci pur individual. Feminizarea căderii ar fi în același timp eufemizarea ei. Teroarea de nestăvilit provocată de prăpastie s-ar minimaliza într-o ușoară teamă de împerechere și de vagin.

Eufemizarea, constitutivă imaginației[293], după cum vom vedea, e un procedeu pe care toți antropologii[294] l-au remarcat și al cărei caz extrem e antifraza în care o reprezentare e șubrezită prin împopoțonarea cu numele sau cu atributul contrariului său. În germană ca și în franceză, prostituată se eufemizează în „fată" sau în „fecioară"; în mitologia greacă Eriniile sunt înlocuite de Eumenide; bolile mortale sau grave sunt universal eufemizate, epilepsia, lepra, variola devenind, de pildă, în franceză *haut mal, beau mal, bénédiction*. Însuși cuvântul „moarte" e înlocuit cu o mulțime de eufemisme, și departe de-a fi întotdeauna Cârna, divinitățile morticole se transformă în fetișcane ochioase și seducătoare: fiicele Marei, seducătoare și dănțuitoare, frumoasa Calypso din legenda lui Ulise, zânele din legendele nordice, chipeșul Râvana din *Râmâyana*[295]. Or, această eufemizare a timpului ucigător, această schiță de antifrază să nu fie oare unul dintre elementele supradeterminante ale banalizării căderii, o motivare a sexualizării ei? Am avea de-a face aici cu o mișcare inversă celei studiate de Rougemont în legătură cu legenda lui Tristan[296]. *Amabam amare*, doctrina dragostei pure, se bazează efectiv pe-un *amor fati* și chiar pe-o „dragoste de moarte", dar, printr-o contaminare reciprocă, se schițează eufemizarea morții, care ne îndreaptă spre un regim al reprezentării imaginare cu totul diferit de cel studiat acum: eufemizarea Destinului, prin erotism, e deja o tentativă cel puțin verbală de stăpânire a primejdiilor timpului și morții, se află deja pe calea unei răsturnări radicale a valorilor imaginii. Așa cum sugerează profund tradiția creștină, dacă răul s-a introdus în lume prin sexul feminin, tot femeia e cea care are puterea asupra răului și poate strivi șarpele. Vom relua peste câteva pagini aprofundarea acestei răsturnări a valorilor; să ne mulțumim deocamdată a sublinia că sistemele de imagini care lasă mult loc schemei căderii sunt întotdeauna pe calea eufemizării: fie la valentinieni, la Origene, la neoplatonicieni, ca și la pseudo-clementini, răul, prin cădere și armonicile sale morale, devine, de regulă, prin vreuna din laturile sale, un auxiliar al Binelui, deviind dualismul strict, *Regimul Diurn*, spre o teorie a contrariilor de tip hegelian, în care noaptea joacă un rol pozitiv[297]. Ne mai rămâne, înainte de-a încheia această primă parte consacrată *Fețelor timpului*, să examinăm această eufemizare schițată a prăpastiei și a căderii pe care-o constituie, într-o remarcabilă continuitate freudiană, carnea sexuală și carnea digestivă.

* * *

De la Freud[298] încoace se știe explicit că lăcomia la mâncare e legată de sexualitate, bucalul fiind emblema redusă a sexualului. Descoperim, în

anecdota cu Eva care mușcă din măr, imagini care ne trimit la simbolurile animalului devorator, dar interpretăm anecdota ținând seama și de legătura freudiană între pântecele sexual și pântecele digestiv. Ascetismul e nu numai cast, dar totodată cumpătat și vegetarian. Consumarea cărnii de animal e întotdeauna conexată ideii de păcat sau cel puțin de interdicție. Interdicția din *Levitic* relativă la sângele menstrual e urmată, după câteva versete, de-o interdicție relativă la consumarea sângelui: „Căci sufletul cărnii e în sânge"[299]. Nerespectarea acestei interdicții e cea care ar fi provocat a doua catastrofă biblică, potopul[300]. În *Bundehesh*[301], sexualitatea și consumarea cărnii sunt asociate într-un mit ciudat: Ahriman, Răul, e bucătarul regelui Zohak și ispitește primul cuplu uman făcându-l să mănânce carne. De unde ia naștere obiceiul de a vâna și, paralel, folosirea veșmintelor, întrucât primul bărbat și prima femeie își acoperă goliciunea cu pielea animalelor ucise. Vegetarianismul se află asociat cu castitatea: măcelărirea animalului îl face pe om să-și dea seama că e gol. Căderea e așadar simbolizată prin carne, fie prin carnea care se mănâncă, fie prin carnea sexuală, marele tabu al sângelui unificându-le. De atunci temporalul și carnalul devin sinonime. Are loc o trecere evolutivă de la speculativ la moral. Căderea se transformă în chemare a prăpastiei morale, amețeala în ispită. După cum notează Bachelard[302], cuvântul prăpastie nu e un nume de obiect, e un „adjectiv psihic", la care vom adăuga că e chiar un verb moral. Și prăpastia riscă să compună armonici empedocleene și, ca la Baader, să se preschimbe în ispită, „în chemare a prăpastiei"[303]. La Baader căderea nu e numai destin, ci se exteriorizează și devine carnală. Pântecele e într-adevăr microcosmosul eufemizat al prăpastiei.

Bachelard citează în altă parte[304] un pasaj din *W. Shakespeare* de V. Hugo în care pântecele în general e considerat „un burduf de vicii". Psihanaliza[305] poetului vine să confirme rolul negativ pe care-l joacă la Hugo cavitatea, pântecele sau canalul de scurgere. E vorba de faimosul canal din romanul *Les Misérables*, pântece al orașului unde se cristalizează imaginile de dezgust[306] și de groază, „polip tenebros, întortocheat... de unde pornesc ciumele... bot de balaur împroșcând duhorile iadului asupra oamenilor"[307]. Curtea Miracolelor, în *Notre-Dame de Paris*, e canalul de scurgere al capitalei, idem în *Les Travailleurs*... curtea infectă și viermănoasă de la Jacressarde. În toată opera lui Hugo străfundurile mizeriei morale fac apel la simbolismul cloacei, al spurcăciunii și la imaginile digestive și anale. Labirintul, conform izomorfismului teriomorf al imaginilor negative, are tendința să se însuflețească, devenind Balaur sau „miriapod lung de cincisprezece picioare". Intestinul, acest viu canal de scurgere, se alătură

imaginii Balaurului mitic și devorator într-unul din capitolele romanului *Les Misérables*, intitulat *L'Intestin de Léviathan*, sălaș al păcatului, burduf de vicii, „aparat digestiv al Babilonului". *L'Homme qui rit* reia pe contul său izomorfismul anal al prăpastiei, canalul e descris aici ca un „mat răsucit", iar romancierul, pe deplin conștient de temele imaginare care-l duc cu sine, notează: „toate măruntaiele sunt răsucite". În sfârșit, dacă trecem de la roman la poezie[308], vedem fluviul infernal, simbol al celei de-a doua puteri a apei negre și nefaste, asimilat cu „canalul de scurgere Stix în care se revarsă veșnica spurcăciune".

Mirosul cuplat cu coenestezia are darul să amplifice caracterul nefast al imaginilor intestinului-prăpastie. Cuvântul miasmă, scrie Bachelard[309], este o onomatopee mută a dezgustului. Inconvenientele carnale se află deja în carne ca o răscumpărare imanentă a greșelii. Atunci se ivesc în imaginație toate epitetele urât mirositoare: „înăbușitor", „împuțit", „pestilențial". În acest izomorfism al dezgustului se află toate nuanțele rușinii și mârșăviei pe care literatura exegetică le atribuie lui Beelzéboul, pe care *Vulgata* l-a transformat în Beelzéboub[310], dar care la origine, după Langton[311], ar proveni din ebraicul *zebel* și ar însemna „Prințul spurcăciunii". Pântecele sub dublul său aspect, digestiv și sexual, e deci un microcosm al prăpastiei, e simbolul unei căderi în miniatură, e deopotrivă indicativul unui dublu dezgust și al unei duble morale: cea a abstinenței și cea a castității.

Într-o perspectivă freudiană se pare că în stadiul fixației bucale se pot deosebi două faze: prima corespunde suptului și înghițitului labial, cea de-a doua vârstei dentare, când se mușcă. Vom insista aici asupra faptului că valorificarea negativă a pântecelui digestiv și a mestecatului e legată de stadiul cel mai evoluat care e mușcatul. Am sugerat deja cu privire la arhetipul căpcăunului că traumatismul provocat de creșterea dinților, traumatism ineluctabil, dureros și mai brutal decât înțărcatul, întărește negativitatea mușcatului. Pe de altă parte, valorificarea negativă a cărnii apărând în mitologie ca un fenomen tardiv, pe substratul unor elemente de raționalism moral, e firesc ca mușcatul să fuzioneze cu fobia pântecelui digestiv. Bachelard confirmă acest punct de vedere atunci când, reluând teza lui Jung, declară că „înghițirea nu e o adevărată nenorocire"[312] și n-are decât un aspect negativ. Nu vom reține așadar din aceste constelații peiorative decât înghițirea nefastă, mușcatul mai mult sau mai puțin sadic, în care botul dințat al monstrului animal vine să întărească spaima de prăpastie, rezervând pentru mai târziu imaginile valorificate pozitiv[313]. Nu numai că pântecele nefast e înarmat cu o gură amenințătoare, dar mai e și-un labirint strâmt, o strungă dificilă, și tocmai prin aceste armonici angoasante se diferențiază de desfătările suptului și ale simplei înghițiri. Așa e conceput iadul amanților

de către W. Blake, ca un „vârtej" format de-un intestin șerpuitor[314]. Bachelard citează, în sfârșit, un remarcabil text al lui Michel Leiris[315], care rezumă în intuiția sa poetică izomorfismul dintre animalizare, cădere, groază labirintică, apă neagră și sânge. Într-un coșmar având drept schemă coborârea, poetului i se pare că strivește „niște animale rănite, cu un sânge foarte roșu și ale căror mațe alcătuiau urzeala unui covor moale... în interiorul venelor mele circulă ancestral fluviul roșu care însuflețea masa tuturor acestor animale hăituite". Acest pântece însângerat și interiorizat e tot un pântece digestiv, întrucât această carne e „carne de măcelărie" și antrenează după sine imaginea intestinală care ne dezvăluie conținutul ei: „Un nesfârșit râu din mușchi de vită și din legume nefierte curgea...". Regăsim aici simbolismul carnal complet, axat pe tubul digestiv, care ne trimite spre semnificații anale ce nu-i scapă poetului: „Tubul tău digestiv e cel care face să comunice gura ta, de care ești atât de mândru, cu anusul tău, de care ți-e rușine, săpând de-a lungul întregului tău trup o întortocheată și lipicioasă tranșee". La rigoare, și în mod cu totul secundar, putem recunoaște în aceste imagini simbolismul intimității și al casei, așa cum face Bachelard[316], dar ni se pare că ceea ce precumpănește înainte de toate asupra aspectului de „moliciune" al aventurii interioare, în pofida eufemizării carnale și a intimismului corporal, e tenta sumbră a marilor arhetipuri ale fricii. Dacă tubul digestiv e într-adevăr axa dezvoltării principiului plăcerii, el e totodată, în noi, reducția microcosmică a Tartarului tenebros și a meandrelor infernale, e abisul eufemic și concretizat. Gura dințată, anusul, sexul feminin, supraîncărcate cu semnificații nefaste de către traumatismele care diversifică în cursul ontogenezei sadismul[317] în cele trei varietăți ale sale, sunt realmente porțile acelui labirint infernal în miniatură pe care-l constituie interioritatea tenebroasă și sângeroasă a trupului.

* * *

În rezumat și în concluzia capitolelor pe care le-am încheiat, putem spune că un izomorfism continuu leagă o întreagă serie de imagini disparate la prima vedere, dar a căror constelație îngăduie determinarea unui regim multiform al angoasei față de timp. Am văzut succesiv timpul luând înfățișare teriomorfă și chipul agresivității căpcăunului, apărând simultan ca însuflețit tulburător și ca devorator terifiant, simboluri ale animalității ce ne duc cu gândul fie la aspectul irevocabil trecător, fie la negativitatea nesățioasă a destinului și a morții. Angoasa în fața devenirii ne-a apărut apoi drept pricină a proiectării de imagini nictomorfe, cortegiu de simboluri sub semnul

tenebrelor, în care bătrânul orb se îmbină cu apa neagră și, în sfârșit, în care întunericul se oglindește în sânge, principiu al vieții a cărui epifanie e mortală și coincide la femeie, în fluxul menstrual, cu moartea lunară a astrului nopții. La acest nivel am constatat că feminizarea simbolismului nefast constituie schița unei eufemizări care se va manifesta din plin când cea de-a treia schemă terifiantă, cea a căderii, se va reduce la microcosmosul căderii în miniatură, a căderii interioare și coenestezice sub dubla ei formă sexuală și digestivă. Transfer datorită căruia atitudinea angoasă a omului în fața morții și a timpului va fi întotdeauna dublată de-o neliniște morală iscată de carnea sexuală și chiar cea digestivă. Carnea, acest animal care viețuiește în noi, ne face întotdeauna să meditǎm asupra timpului. Iar când moartea și timpul vor fi respinse sau combătute în numele unei dorințe polemice de veșnicie, carnea, sub toate formele ei, mai ales cea menstruală care e feminitatea, va fi temută și condamnată în postura ei de aliată secretă a temporalității și a morții. Totuși, așa cum miniaturizarea angoasei prin mijlocirea cărnii ne îngăduie să presupunem, vom vedea mai târziu că feminizarea eufemizantă se află deja pe calea unei izbăviri a imaginilor nocturne[318]. Dar Regimul strict diurn al imaginației se ține în gardă față de seducțiile feminine și se îndepărtează de acest chip temporal luminat de-un zâmbet feminin. E o atitudine eroică adoptată de imaginația diurnă și, departe de-a se lăsa condusă până la antifrază și la răsturnarea valorilor, ea mărește hiperbolic aspectul tenebros, căpcăunic și malefic al feței lui Cronos, pentru a-și spori duritatea antitezelor simbolice, pentru a-și lustrui cu precizie și eficiență armele folosite împotriva amenințării nocturne. Vom trece acum la studierea acestor arme de luptă împotriva destinului și constituente victorioase ale *Regimului Diurn* al conștiinței.

NOTE

[1] Cf. Baudouin, *Psychanalyse de V. Hugo*, p. 202. Cf. *supra*, p. 34.

[2] Cf. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, p. 34, 88, 157. Cf. J. Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseut*.

[3] P. Guiraud, *op. cit.*, p. 163.

[4] Cf. P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry*, p. 86. Cf. Reichard, Jakobson și Werth, *Language and Synesthesia*, în *Word*, V, nr. 2, 1949, p. 226 și urm.; cf. Lévi-Strauss, *Langage et parenté*, în *Anthrop. struct.*, p. 106 și urm.

[5] Din 60 de cărți ale colecției pentru copii *„Les petits livres d'or"*, editura „Cocorico" (Paris), 26 poartă numele unui animal; 28 din 50 în colecția *„Albums roses"* etc.

[6] Piaget, *La Formation du symbole chez l'enfant*, p. 188; cf. Marie Bonaparte, *Psychanalyse et anthropologie*, p. 174.

[7] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 37.

[8] Cf. L. Adam, *Le Genre dans les diverses langues*.

[9] Cf. Bréal, *art.* în *Mém. soc. linguist.*, Paris, vol. VII, p. 345.

[10] Cf. *infra*, p. 131 și urm., 311 și urm.

[11] Bochner și Halpern, *Application clinique du test de Rorschach*, p. 62 și urm.

[12] Krappe, *op. cit.*, p. 36.

[13] Jung, *op. cit.*, p. 26; cf. Bastide, *op. cit.*, p. 46.

[14] Jung, *op. cit.*, p. 173; cf. *Job*, XL, 10.

[15] Jung, *op. cit.*, p. 205.

[16] *Op. cit.*, p. 174; cf. P. Grimal, *Dictionnaire de mythologie*.

[17] R. Bastide, *Sociol. et psychan.*, p. VII, cf. p. 38, 191, 194, 207, 278.

[18] Cf. Bochner și Halpern, *op. cit.*, p. 60 și urm.; cf. Rorschach, *Psycho-diagnostic*, p. 36—38; cf. Bohm, *op. cit.*, I, p. 145; cf. Piaget, *La Format. du simb.*, p. 325 și urm.

[19] Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 56, 60.

[20] *Le fourmillement*, furnicarea (n.t.).

[21] Cf. Filmul lui Dali-Bunuel, *Câinele andaluz;* cf. tabloul: *Marele Masturbator*.

[22] Bachelard, *op. cit.*, p. 77.

[23] Schlegel, *Philo. de la vie*, vol. I, p. 296; cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 141.

[24] Cf. Langton, *Démonologie*, p. 216; *Apoc.*, IX, 3 și 7; XVI, 13.

[25] Bachelard, *op. cit.*, p. 270.

[26] Bachelard, *op. cit.*, p. 270. Cf. P. Ricœur, *Finitude et culpabilité*, II, *La symbolique du mal*, p. 167 și urm. (În franceză: *chaos* = haos, *cahot* = zgâlțâială, n.t.)

[27] Betcherev, *op. cit.*, p. 221 și urm. Cf. Kostyleff, *op. cit.*, p. 72; Montessori, *L'Enfant*, p. 17, 22, 30.

[28] Baudouin, *op. cit.*, p. 198—199.

[29] Cf. *op. cit.*, p. 101.

[30] Cf. *op. cit.*, p. 113; cf. Jung, *Libido*, p. 183.

[31] Hugo, *Légende des siècles*, „L'Aigle du casque".

[32] Cf. Malten, *Das Pferd im Totenglauben (Jahr. deutsch. Archeol. Inst.*, vol. XXIX, 1914), p. 181 și urm. Ținem să subliniem că nu e vorba decât de un simbol.

[33] Cf. *op. cit.*, p. 201.

[34] Cf. *op. cit.*, p. 197; cf. P. Grimal, *Dictionnaire*, articolul *Erinii*. Acestea sunt comparate și cu niște „câini" care-i hărțuiesc pe muritori.

[35] *Apoc.*, VI, 8.

[36] Malten, *op. cit.*, p. 126; cf. Eschil, *Agamemnon*, V, 1660.

[37] Cf. Krappe, *Genèse des Mythes*, p. 228.

[38] *Op. cit.*, p. 229.

[39] *Ibidem.*

[40] Jung, *Libido*, p. 242 și urm.

[41] Cf. *op. cit.*, p. 224.

[42] Krappe, *op. cit.*, p. 251.

[43] Citat de Jung, *op. cit.*, p. 349. Cf. P. Grimal, *op. cit.*, articolul *Hecate*. „Ea apare vracilor și vrăjitoarelor... sub forma a tot felul de animale: iapă, cățea, lupoaică etc."

[44] Cf. Jung, *op. cit.*, p. 272.

[45] P. M. Schuhl, *La Fabulation platonicienne*, p. 75; cf. Ch. Picard, *Le Cénotaplee de Midéa*, în *Rev. Philolog.*, 1933, p. 341—354.

[46] *Apoc.*, IX, 17—19.

[47] *Rig Ved.*, VII, 77; cf. Soarele războinic Uitzilopochtli al vechilor mexicani, Soustelle, *op. cit.*, p. 24, 64. Sudul e denumit „Uitzlampa": „partea cu spini".

[48] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 85.

[49] II *Rois*, XVIII, 11.

[50] *Brihad-Arany. Upan.*, I, 1.

[51] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 108, nota 6.

[52] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 65—66.

[53] Soarele binefăcător este hiperboreanul Apolo, care pare să fi fost impus culturilor subtropicale și tropicale de către năvălitorii indo-europeni.

[54] Cf. Sébillot, *Folklore de France*, II, p. 10—12.

[55] Cf. Wolf, *Deutsche Märchen*, p. 351, 580.

[56] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 204.

[57] Cf. Sébillot, *op. cit.*, II, p. 207.

[58] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 181.

[59] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 182.

[60] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 205—206. Cf. P. Grimal, *Dictionnaire*, articolul *Poséidon*. Acesta e părintele calului Pegas și al calului Areion.

[61] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 169.

[62] Cf. Jung, *Libido*, p. 269. Privitor la „celeritas" (rapiditate), cf. Dumézil, *Mitra-Varuna*, p. 19 și urm.

[63] Cf. S. Reinach, *Cultes, Mythes, Religions*, vol. V, p. 124.

[64] Cf. Jung, *Libido*, p. 267, și Horace, *Ode*, I, 34—37: „tonantes equos".

[65] Dontenville, *Myth. franç.*, p. 154.

[66] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 156—157.

[67] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 158. În contextele folclorice amerindiene, americane și africane, unde aspectul teriomorf e valorificat foarte negativ, S. Comhaire-Sylvain *(Les Contes haïtiens)* depistează de asemenea insolita valorificare pozitivă a calului (II, p. 159—212). Calul Domangage din basmul haitian pare să fie tipul de cal benefic, când înțelept sfătuitor, când mijloc magic de locomoție, și care îngăduie frumoasei Gamarissel și fratelui său Dianacoué să învingă

toate piedicile. În pofida acestei eufemizări a lui Domangage, păstrează totuși caracterele meteorologice tradiționale ale calului mitic demon al furtunii: „Dianaeoué în tot timpul drumului golea burta calului care înfuleca vânt spre a-și înlocui măruntaiele"; cf. *op. cit.*, II, p. 10.

[68] Cf. Dontenville, *op. cit.*, II, p. 156.

[69] Cf. *infra*, p. 150.

[70] Cf. *Renaud de Montauban*, édit. F. Castets, 1906. Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 162—163.

[71] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 165.

[72] Cf. *supra*, p. 47.

[73] Cf. R. Lowie, *Manuel d'anthrop. culturelle*, p. 55—65. Totuși se pare că, începând din paleolitic, calul și bovinele (boul, bizonul) figurează corelativ în iconografia cavernelor; mai mult, Leroi-Gourhan a arătat statistic că în cuplajul animalelor pe pereții cavernelor „calul e, prin excelență, elementul complementar al cuplajelor, întrucât totalizează șapte din douăsprezece teme de cuplaj" *(Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique)*, în *Bull. soc. préhist. franç.*, vol. LV, fasc. 9, p. 517.

[74] Cf. „ghen" din limba chineză, pământ.

[75] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 86.

[76] Cf. H. Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, p. 71; cf. Krappe, *op. cit.*, p. 82.

[77] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 87.

[78] Cf. P. Grimal, *op. cit.*: „Putea să îmbrace forma care-i plăcea: când cea de taur, când cea de balaur".

[79] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 201.

[80] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 135. Cf. L. Dumont, *La Tarasque*, p. 105.

[81] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 138.

[82] Cf. Eliade, *Traité*, p. 85—88. *Rig Veda*, II, 34—2; VII, 56—9.

[83] *At. Veda*, XII, 1, 6.

[84] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 88.

[85] Krappe, *op. cit.*, p. 73.

[86] Eliade, *Traité*, p. 84.

[87] Langton, *op. cit.*, p. 229.

[88] *Isaïe*, XIII, 21, și XXXIV, 14.

[89] Cf. *supra*,, p. 73.

[90] Langton, *op. cit.*, p. 50.

[91] Privitor la Azazel și la Țapul ispășitor, cf. Langton, *op. cit*, p. 53 și urm. Putem găsi aceeași teriomorfie demoniacă în mitologia indienilor Aymara și Kičua, care au la rândul lor un demon cal și vampir. „Kiciri", un demon pisică, un demon cornut „Ančaču", un diavol acvatic etc. Cf. Métraux, *Contribution au folklore andin*, în *Journ. Soc. American*, XXVI, 1934, p. 72—75.

[92] Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 62.

[93] Cf. Adler, *op. cit.*, cf. p. 52, 150, 163, 176. Cf. Madeleine Ganz, *La Psychologie d'A. Adler et le développement de l'enfant*.

[94] Bachelard, *op. cit.*, p. 62—63; cf. p. 277.

[95] R. Char, *A une sérénité crispée*.

[96] Cf. *articolul* P. Germain și P. Bugnardin, *Rev. franç. psychan.*, 1928, 1934.

[97] Bastide, *op. cit.*, p. 57.

[98] Cf. Jung, *Libido*, p. 90.

[99] Bachelard, *Rév. repos.*, p. 194—196.

[100] Cf. Desoille, *op. cit.*, p. 94.

[101] *Michée*, I, 8.

[102] Langton, *op. cit.*, p. 51.

[103] Cf. Grimal, *op. cit.*, articolele *Mormô, Mormôlycé*. „Lupoaica Mormôlyce e, ca și Mormô, un demon feminin cu care erau amenințați copiii. Era acuzată că-i mușcă pe copiii neascultători... și că-i lasă șchiopi. Trecea drept cea care l-a alăptat pe Achéron...".

[104] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 226; cf. O. Gruppe, *Griechische Mythолog.*, p. 769.

[105] Cf. Grimal, *op. cit.*, articolul *Dis Pater*, „Părintele Bogățiilor e un zeu al lumii subterane... de foarte timpuriu identificat cu Pluton...".

[106] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 173.

[107] Cf. Gorce și Mortier, *Hist. génér. des religions*, I, p. 218. Privitor la zeul „câine" al vechilor mexicani: „Xolotl", călăuza sufletelor în iad; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 54.

[108] Cf. Harding, *Mystères de la femme*, p. 228; cf. Grimal, *op. cit.*, articolul *Hecate*.

[109] M. Bonaparte, *Psych. anthr.*, p. 96.

[110] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 135—136.

[111] Cf. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*.

[112] Cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 42.

[113] Cf. Senard, *Le Zodiaque*, p. 148; cf. *infra*, p. 302.

[114] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 110, 134. Vechii mexicani își reprezentau pământul sub forma unei fețe monstruoase cu fălcile larg deschise, Tlaltecutli, „Domnitorul Pământului". E cel care înghite soarele la asfințit, ca și sângele celor jertfiți. Călărește pe-un crocodil gigantic, Cipactli, plutind în apele primordiale. Cf. Soustelle, *oc.*, p. 34.

[115] Cf. Eliade, *Traité*, p. 136; cf. *Rig Veda*, I, 1115—5, și II, 38—1—6.

[116] Cf. Granet, *Pensée chinoise*, p. 104, și *Tchouang Tseu*, CXLIII, p. 383.

[117] Cf. *Rig Veda*, I, 248, și *Br. Upanishad*, I, 3—1.

[118] Citat de Jung, *Libido*, p. 270.

[119] Krappe, *op. cit.*, p. 132.

[120] Dontenville, *op. cit.*, p. 117.

[121] Cf. *op. cit.*, p. 129.

[122] *Op. cit.*, p. 119—120.

[123] *Op. cit.*, p. 126.

[124] Cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 202, și figura 68, p. 177: „*Kali devoratoarea*", p. 204.

[125] Bachelard, *Lautréamont*, p. 10, 20, 27 și urm.

[126] Baudouin, *V. Hugo*, p. 71.

[127] Baudouin, *op. cit.*, p. 94—95; cf. Huguet, *Métaphores et comparaisons dans l'œuvre de V. Hugo*, I, p. 216 și urm.

[128] S. Comhaire-Sylvain, *Les Contes haïtiens*, vol. I, p. 248 și urm.

[129] Cf. Malraux, *Saturne*.

[130] Citat de Béguin, *Le rêve chez les romantiques allemands*, II, p. 140.

[131] Bohm, *Traité*, I, p. 168; cf. Bochner și Halpen, *op. cit.*, p. 81 și urm.

[132] Bochner și Halpen, *op. cit.*, p. 94.

[133] Rorschach, *op. cit.*, p. 20.

[134] Citat de Bohm, *op. cit.*, I, p. 169.

[135] Bohm, *op. cit.*, p. 170.

[136] Peter Mohr, în *Psychiatrie und Rorschach'schen Formdeut. Versuch*, p. 122—133.

[137] Desoille, *op. cit.*, p. 72, 158.

[138] Desoille, *op. cit.*, p. 159.

[139] Bachelard, *La Terre et... repos*, p. 76.

[140] Cf. Lucrèce, *De Nat.*, V, 973—974. Cf. și Stace, *Theb.*, IV, 282, și Manilius, I, 66; *Talmud*, Avoda Sara, fila a 8 a.

[141] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 161.

[142] Cf. Sébillot, *op. cit.*, I, p. 143; II, p. 132—134.

[143] Cf. d'Arbois de Jubainville, *Le Cycle mythique irlandais*, p. 104.

[144] Eliade, *Traité*, p. 143; cf. *infra*, p. 285 și urm. Referitor la Sf. Ioan, cf. J.-P. Bayard, *Le Feu*, cap. XIX, p. 235 și urm.

[145] Eliade, *op. cit.*, p. 163.

[146] Cf. Grimal, *op. cit.*, articolul *Nyx:* „... ea e fiica Haosului... își are lăcașul în extremul vestic".

[147] Bachelard, *Rêv. repos*, p. 76; cf. p. 175.

[148] Citat de M. Davy, *op. cit.*, p. 100.

[149] Între câine și lup (n.t.).

[150] Cf. G. Durand, *articol*, în *Mercure de France*, aug. 1953.

[151] Bachelard, *op. cit.*, p. 194.

[152] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 27 și urm.

[153] Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

[154] Conferință ținută la Praga în 1947, citată de M. Bonaparte, *Mythes de guerre*, p. 145. Cf. Hitler, *Mein Kampf*, I, cap. 11.

[155] Cf. Baudouin, *Triomphe du héros*, p. 230. „Musulmanii sunt pentru creștini ceea ce e Troia pentru greci, ceea ce redutabila genune a inconștientului e pentru conștiința limpede."

[156] Dontenville, *op. cit.*, p. 206.

[157] Dontenville, *op. cit.*, p. 209.

[158] Cf. *Barbe-Bleu*. E foarte semnificativ faptul că în tema mitică a „Consortului animal sau a demonului deghizat", analizată de S. Comhaire-Sylvain *(op. cit.*,

II, p. 122, 125), personajul nefast capătă fără excepție trăsăturile teriomorfe sau cele ale lui Barbă-Albastră: prinț turc (Bretania de Jos) sau maur (Portugalia).

[159] G. Dieterlen, *Religion des Bambara*, p. 39—40.

[160] Cf. A. Rosenberg, *Le mythe du XXe siècle*, p. 20, 43, 47.

[161] Cf. M. Davy, *op. cit.*, p. 168.

[162] Cf. E. Huguet, *Métaph. et comparaisons dans l'œuvre de V. Hugo*, I, cap. V, p. 216.

[163] Cf. Ch. Baudouin, *La découverte de la personne*, p. 10, 16, 24.

[164] Léïa, *Contes de fées*, p. 13—14, 41.

[165] Léïa, *op. cit.*, p. 67.

[166] Cf. *supra*, p. 22.

[167] Cf. Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihl;* R. Char, *A une sérénité crispée* și H. Michaux, *Mon roi*.

[168] Cf. Van Eyck, *Portrait d'Arnolfini et de sa femme*, N. Gallery, Londra. Cf. Cocteau, *Le sang d'un poète;* cf. O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Grey*.

[169] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 29.

[170] Cf. Bachellard, *L'Eau et les rêves*, p. 137.

[171] Dontenville, *op. cit.*, p. 133.

[172] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 138; cf. M. Bonaparte, *E. Poe, étude psychanalytique*.

[173] Bachelard, *op. cit.*, p. 65, 75—76, 122. Referitor la mlaștină, smârc la Spitteler, cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 211.

[174] Bachelard, *op. cit.*, p. 79. Fragment 68, Heraclit, citat.

[175] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 66.

[176] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 140—144.

[177] Cf. S. Dali, *Les Pendules molles*.

[178] Cf. Eliade, *Traité*, p. 183; Krappe, *op. cit.*, p. 330; cf. Granet, *Pensée chinoise*, p. 135, 356—357.

[179] E. Poe, *Histoires extraordinaires*.

[180] Dontenville, *op. cit.*, p. 134 și urm. Cf. F. d'Ayzac, *Iconographie du Dragon (Revue d'Art Chrétien*, 1864), p. 75—95, 169—194, 333—361; cf. L. Dumont, *op. cit.*, p. 190 și urm., 209 și urm.

[181] De la *mâcher* = a mesteca și *la croûte* = coajă, crustă (n.t.).

[182] Dontenville, *op. cit.*, p. 143. Cf. Dumant, *op. cit.*, p. 155 și urm., 164 și urm., 197.

[183] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 145—153; cf. Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, II, p. 554.

[184] Cf. Grimal, *op. cit.*, articolul *Echidna*. Lecțiunea scită a mitului „femeii-șarpe" este un bun exemplu de eufemizare, așa cum Mélusine e strămoșul eponim al Lusignanilor, Scythes, fiul Echidnei, e strămoșul sciților.

[185] Jung, *Libido*, p. 174; cf. Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques*, p. 60 și urm., 122 și urm.

[186] *Apoc.*, XII, 7—9; *Isaïe*, LI, 9; *Ps.*; LXXXIX, 10; *Job.*, XXVI, 12—13, IV, 1; *Ezechiel*. XXIX, 2, XXXII, 7 etc. Privitor la legătura dintre Balaur și feminitate la K. Spitteler, cf. Baudouin, *Le triomphe du héros*, p. 207 și urm.

[187] Cf. *Isaïe*, XXVII, 1, și *Apoc*. XXIII, 1.

[188] Citat de Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 89.

[189] Bachelard, *op. cit.*, p. 124—125.

[190] Cf. Baudouin, *Analyse des rêves*, p. 89. Cf. basmul Batlaping povestit de S. Comhaire-Sylvain *(op. cit.*, I, p. 51), în care e descris un „iad acvatic" al cărui rege e căpcăunul Dimo.

[191] Cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 147; cf. *Les Travailleurs de la mer*, I, cap. VI.

[192] Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 114.

[193] Bachelard, *op. cit.*, p. 115—117.

[194] Claude Debussy (n.t.).

[195] Cf. Eliade, *Traité*, p. 169.

[196] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 116.

[197] Cf. G. Dieterlen, *op. cit.*, p. 66.

[198] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 114—116.

[199] Cf. R. Lowie, *op. cit.*, p. 94.

[200] Cf. *supra*, p. 90.

[201] Cf. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 120—121.

[202] Dieterlen, *op. cit.*, p. 59.

[203] Cf. P. Grimal, *Dictionnaire*, articolele *Narcisse*, *Actéon*. Tema „dublului" e într-adevăr subordonată legendei lui Acteon: Centaurul Chiron modelează o statuie cu înfățișarea lui Acteon spre a-i consola pe câinii deznădăjduiți de a-și fi devorat stăpânul.

[204] Eliade, *Traité*, p. 145; cf. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 111.

[205] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 148. Pentru mexicani, luna e fiul lui Tlaloc, zeul apelor; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 26 și urm.

[206] *Rig Ved.*, I, 105—1.

[207] Eliade, *op. cit.*, p. 145—148.

[208] Cf. *infra*, p. 286 și urm.

[209] Eliade, *op. cit.*, p. 142.

[210] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 155; Krappe, *op. cit.*, p. 116; Harding, *op. cit.*, p. 37.

[211] Cf. Dante, *Paradisul*, III, p. 56—57.

[212] Sébillot, *Folklore*, I, p. 38 și urm.

[213] *Matt.*, IV, 25; XVII, 15; cf. *Ps.*, XCXI, 6.

[214] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 119.

[215] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 147.

[216] Krappe, *op. cit.*, p. 105; cf. S. Icard, *La Femme pendant la période menstruelle*, p. 261 și urm.

[217] Harding, *op. cit.*, p. 63; cf. Krappe, *op. cit.*, p. 108.

[218] În textul original: *lunée* (n.t.). Saintyves, *Les Saints succeseurs des dieux*, p. 274.

[219] Citați de Eliade, *op. cit.*, p. 150—151.
[220] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 151.
[221] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 107.
[222] Cf. *supra*, p. 102 și urm.
[223] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 63.
[224] Cf. *Les Caprices*, édit. Hazan, 1948.
[225] Cf. L. Cellier, *L'Epopée romantique*, p. 176.
[226] Cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 132—134.
[227] Baudouin, *op. cit.*, p. 136.
[228] Cf. Damourette, *Des mots à la pensée*, I, 306 și 308, p. 365—367, și Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 208 și urm. Leroi-Gourhan (*Répartition et groupements des animaux dans l'art pariétal paléol., op. cit.*, p. 521) remarcă faptul că „63 de reprezentări feminine din 89, adică mai mult de 2/3, sunt asociate cu figuri animale". Din 46 cazuri de asociere, în 32 e vorba de cal și în 27 de bizon, „gruparea normală, reprezentată prin 2/3 din cazuri, e așadar: reprezentări feminine-cal, reprezentări feminine-bizon, reprezentări feminine-bizon și cal...".
[229] Cf. concepția perseverentă a inferiorității sexului feminin în toate dualismele: pitagoreic, platonician, valentinian și gnostic, elkasait etc. Cf. Simone Pétrement, *Le Dualisme chez Platon, les Gnostiques et les Manichéens*, p. 207, nota 101.
[230] Cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 36—50.
[231] Baudoin, *V. Hugo*, p. 137. Cf. Escholier, *Victor Hugo artiste*, p. 64.
[232] *Păianjen*, în lb. fr. (n.t.).
[233] Citat de Baudouin, *V. Hugo*, p. 138.
[234] Citat de Baudouin, *op. cit.*, p. 137.
[235] Baudouin, *op. cit.*, p. 137.
[236] Cf. Rank, *Traumatisme de la naissance*, p. 30 și urm. La vechii mexicani păianjenul e animalul emblemă al zeului Infernului de Nord Mictlantecutli, cel ce poartă în spinare „Soarele negru", patronul zilei „câine", al cincilea stăpân al nopții. Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 55 și urm. Cf. *supra*, p. 105. Cf. rolul important pe care-l joacă „Femeia-păianjen", bunica gemenilor războiului, în mitologia Hopi. Cf. Don Talayesva, *Soleil Hopi*, Apendice A, p. 425 și urm.
[237] Cf. Poemele lui Hugo: *La chauve-souris, Ce que dit la bouche d'ombre, La rose de l'infante;* cf. de asemenea: Baudelaire, *Fleurs du Mal,* LXXIII, XXX etc.
[238] Cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 142.
[239] Cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 143.
[240] Scylla, al cărei pântece e înarmat cu șase maxilare de câini, ca și Hidra, sunt amplificări mitologice ale caracatiței. Cf. Grimal, *op. cit.*, articolele *Scylla, Hydre de Lerne*. Toți acești monștri sunt niște Balauri.
[241] În franceză, *la chevelure* (n.t.).
[242] Cf. *infra*, p. 315 și urm.
[243] *Odiseea*, VII, 198.
[244] Cf. Eliade, *Images et Symboles*, p. 149. Cf. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 144, conceptul de „serv-arbitru".

[245] Cf. Desoille, *op. cit.*, p. 161.

[246] Cf. *infra*, p. 160, și Eliade, *Images et Symboles*, p. 133.

[247] Eliade, *op. cit.*, p. 134, 138.

[248] Cf. *op. cit.*, p. 138.

[249] Cf. II, *Samuel*, XXII, 6, *Ps.*, XVIII, 6; CXVI, 3—4; *Osée*, VII, 12; *Ezéchiel*, XII, 13; XVII, 26; XXIII, 3; *Luc.*, XIII, 16.

[250] Eliade, *op. cit.*, p. 151.

[251] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 114.

[252] Referitor la izomorfismul părului și al legăturilor, al lanțurilor, cf. basmele chiliene și dominicane relatate de S. Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 231.

[253] *Lévitique*, XV, 19—33.

[254] Dieterlen, *op. cit.*, p. 65.

[255] Dieterlen, *op. cit.*, p. 64. Cf. *infra*, p. 151.

[256] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 64—66.

[257] Harding, *op. cit.*, p. 70.

[258] *Op. cit.*, p. 72.

[259] Poe, *Aventures de Gordon Pym*, p. 47; cf. M. Bonaparte, *Ed. Poe*, p. 418.

[260] Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 89.

[261] Cf. *supra*, p. 97, și Harding, *op. cit.*, p. 63.

[262] James, *Précis*, p. 500; cf. articolul din *Mind* (1884), *„La théorie de l'Émotion"*.

[263] Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 195. Cf. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 39, *Le Symbolisme de la tache*.

[264] Przyluski, *op. cit.*, p. 196; cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 202. Ar trebui studiat și demonul feminin al semiților, *Lilith*, al cărui nume vine de la rădăcina *„lai lah"*, noaptea, descris în literatura rabinică drept posesor al unui păr lung. Cf. Langton, *op. cit.*, p. 56, 82.

[265] M. Bonaparte, *Psych. anthr.*, p. 99.

[266] Dieterlen, *op. cit.*, p. 16; cf. p. 39.

[267] Dieterlen, *op. cit.*, p. 18.

[268] Dieterlen, *op. cit.*, p. 18, nota 1.

[269] Referitor la rană ca simbol al disarmoniei, cf. Jung, *Les Types psychologiques*, p. 79, și *Libido*, p. 227, 278, 270, 283.

[270] Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 105, 110—111, 120.

[271] Cf. Betcherev, *op. cit.*, p. 72, și M. Montessori, *L'Enfant*, p. 20—22.

[272] Montessori, *op. cit.*, p. 21.

[273] Bachelard, *op. cit.*, p. 108.

[274] Cf. Eliade, *Traité*, p. 218. La vechii mexicani a te naște însemna a coborî din cer. Cf. Soustelle, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains*, p. 11; cf. Don Talayesva, *op. cit.*, p. 2.

[275] Desoille, *Exploration*, p. 152.

[276] Cf. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 350, 400.

[277] Bachelard, *op. cit.*, p. 353.

[278] Bachelard, *op. cit.*, p. 344—346; Desoille, *op. cit.*, p. 153.

[279] Cf. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, p. 64 și urm. și M. Bonaparte, *Psych.*, p. 99.

[280] Cf. Bachelard, p. 361—366.

[281] Cf. Soustelle, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains*, p. 55—62.

[282] *Hénoch.*, VI, 1; VII, 2; IX, 11; cf. *Apoc.*, IX, 1.

[283] Langton, *op. cit.*, p. 217.

[284] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 287.

[285] Cf. Langton, *op. cit.*, p. 144, 147.

[286] Citat de Krappe, *op. cit.*, p. 288—290.

[287] Cf. Van Genepp, *Myth.*, p. 79; Krappe, *op. cit.*, p. 294.

[288] *Gen.* III, 16.

[289] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 293.

[290] Citați de Krappe, *op. cit.*, p. 297. Pentru majoritatea primitivilor, căderea sau catastrofa diluvială e provocată mai curând de-o poluare ginecologică decât de-o greșeală sexuală. Cf. Métraux, *Histoire du monde...*, p. 517. Pentru membrii comunității Matakos, potopul și demiurgul lui, marele Python, e urmarea încălcării tabu-ului menstrual de către o femeie care a lăsat să cadă câteva picături de sânge impur în apa unei fântâni.

[291] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 297, și S. Pétrement, *op. cit.*, p. 177, 184; S. Reinach, *C.M.R.*, III, p. 348—359; R. Berthelot, *Astrobiologie*, p. 328.

[292] Cf. *infra*, p. 311 și urm.

[293] Cf. *infra*, p. 195 și urm., 403 și urm.

[294] Cf. M. Bonaparte, *Psych. et anthrop.*, p. 86; Krappe, *op. cit.*, p. 228; cf. K. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, IV, p. 279.

[295] Cf. Guntert, *Kalypso*, p. 69, 148, 154—155.

[296] Cf. D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 27.

[297] Cf. S. Pétrement, *op. cit.*, p. 205.

[298] Cf. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, p. 45 și urm.

[299] *Lévit.*, XVII, 10—11.

[300] *Gen.*, IV, 3.

[301] Cf. E. Lenormant, *Les Origines de l'histoire d'après le Bible...* I, p. 70 și urm. Cf. mitul și mai explicit al indienilor Matakos, după care femeile posedă două guri, una sus, alta — vaginul — jos, această gură vaginală fiind dințată și redutabilă e dezarmată printr-un întreg proces mitic, în Métraux, *Histoire du monde et de l'homme, textes indiens de l'Argentine* (*N.R.F.*, 1 septemb. 1936, p. 520—524). Cf. referitor la „vagina dentata": Verrier Elwin, *Maisons des jeunes...*, p. 239 și urm.

[302] Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 352.

[303] Citat de Bachelard, *op. cit.*, p. 353.

[304] Bachelard, *Rêv. repos*, p. 168.

[305] Cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 73.

[306] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 253; „Cloaca literară e creația dezgustului". Cf. desenul *Canalului de scurgere* de V. Hugo în R. Escholier, *V. Hugo artiste*, p. 76.

[307] Citat de Baudouin, *op. cit.*, p. 83.

[308] V. Hugo, *Dieu*, „Le vautour".

[309] Bachelard, *Rêv. repos*, p. 68; cf. *L'Eau et les rêves*, p. 77.

[310] Belzebut (n.t.)

[311] Langton, *op. cit.*, p. 176; cf. și numele ebraic al infernului: *ge hinnom*, „valea deșeurilor". Cf. Duchesne și Guillemin, *Ormadz et Ahriman*, p. 83.

[312] Bachelard, *Rêv. repos*, p. 239; cf. Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, p. 344; cf. *infra*, p. 175 și urm.

[313] Cf. *infra*, Cartea II, prima parte, 1 (p. 201).

[314] Cf. Bachelard, *Rêv. repos*, p. 240.

[315] M. Leiris, *Aurora*, p. 9, citat de Bachelard, *op. cit.*, p. 126.

[316] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 128.

[317] Cf. M. Bonaparte, *Chronos, Éros, Thanatos*, p. 130.

[318] Cf. *infra*, p. 216 și urm.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA A DOUA

SCEPTRUL ȘI SPADA

„Să nu decazi, oh Pârtha, din bărbăția luptătorului și a eroului! Nu e demn de tine. Înfrânge această lașitate! Ridică-te, oh Parantapa!...

Bhagavad-Gîtâ, I, 3

Schemelor, arhetipurilor, simbolurilor valorificate negativ și fețelor imaginare ale timpului li s-ar putea opune punct cu punct simbolismul simetric al fugii din fața timpului sau al biruinței asupra destinului și asupra morții. Întrucât figurațiile timpului și ale morții nu erau decât imbold la exorcism, decât invitație imaginară la elaborarea unei terapeutici prin imagine. Se întrezărește aci un principiu constitutiv al imaginației, spre elucidarea căruia am realizat lucrarea de față: a figura un rău, a reprezenta o primejdie, a simboliza o angoasă înseamnă deja, prin stăpânirea cogito-ului, a le domina. Orice epifanie a unei primejdii în reprezentare o minimalizează. Cu atât mai mult orice epifanie simbolică. A imagina timpul sub aspectul lui tenebros înseamnă deja a-l supune unei posibilități de exorcizare prin imaginile luminii. Imaginația atrage timpul pe-un teren în care-l va putea învinge cu deplină ușurință. Și în timp ce proiectează hiperbola înfricoșătoare a monștrilor morții, își ascute în taină armele care-l vor doborî pe Balaur. *Hiperbola negativă nu e decât un pretext pentru antiteză*. E ceea ce trădează imaginația unui V. Hugo sau a unui Descartes[1].

Trei mari teme, cu ale căror interferențe ne-a deprins studiul demersurilor imaginare, ni se pare nu numai că alcătuiesc omoloage antitetice ale fețelor timpului, dar și că stabilesc o structură profundă a conștiinței, pornire a unei atitudini metafizice și morale. Schema ascensională, arhetipul luminii uraniene și schema diairetică par într-adevăr a fi contrapunctul fidel al căderii, al tenebrelor și al discreditării animale sau carnale. Aceste teme corespund marilor gesturi constitutive ale reflexelor posturale: verticalizare și efort de redresare a bustului, percepție vizuală pe de altă parte, în sfârșit, manipulare îndemânatică îngăduită de eliberarea posturală a mâinii omenești. Aceste gesturi sunt reacții reflexe primare, naturale, ale căror simboluri negative, pe care le-am studiat în primul rând din motive didactice, nu sunt decât contraponderi afective, complemente

catalizatoare. Aceste teme sunt de altminteri mai ușor de delimitat decât cele precedente. Tocmai pentru că sunt antitetice în raport cu confuzia temporală, se orânduiesc toate trei de-a lungul unui efort de separare, de segregație. Acest efort prerațional se află deja pe linia procedeelor obișnuite ale rațiunii, dominantele vizuale — dominante ale celei mai intelectuale senzorialități — fiind tot mai strâns legate de dominantele motrice. Începând din luna a doua, reacția vizuală a copilului dobândește pe deplin caracterul unei dominante, fiind unul din primele reflexe asociate cu dominanta posturală[2]. Visul în stare de veghe[3], pe de altă parte, ne arată că schema înălțării și arhetipul vizual al luminii sunt complementare, ceea ce confirmă intuiția lui Bachelard când declară: „Aceeași operație a spiritului uman ne poartă către lumină și către înălțime"[4]. Convergența izomorfă a simbolurilor pe care le vom studia pare deci bine stabilită de către gânditori cu orizonturi foarte diferite și delimitează o structură de imaginație și de reprezentare în general, viziune a unei „lumi a vizualității-definiție-raționalizare"[5], dominată de mecanismul mental al separației, a cărui degenerescență e *Spaltung*-ul bleulerian.

Dacă n-am ales drept titlu general, pentru a acoperi cele trei teme conținute în această a doua parte, decât două simboluri „*sceptrul* și *spada*", indicatoare reciproce ale schemelor ascensionale și diairetice, e pentru că am vrut să subliniem în treacăt concordanța dintre propria noastră clasificare simbolică și clasificarea cuaternară a jocului de cărți, în special a Tarot[6]-ului. E într-adevăr remarcabil faptul că acest joc de cărți folosește ca semn patru simboluri ce se află întâmplător printre cele mai importante arhetipuri pe care le vom reliefa în studiul nostru: *sceptrul-baston, spada, cupa și roata-dinar constituie punctele cardinale ale spațiului arhetipologic*. Am fi putut, de dragul simetriei cu cele trei capitole ale *Fețelor timpului*, să adăugăm celor două simboluri tarotice pe care le-am ales „făclia-astru". Temele verticalizării suverane, ale luminii și ale „săbiei dreptății" ridicate sunt atât de izomorfe încât ni s-a părut indiferent dacă jertfim una din ele în titlu, chiar cu riscul de-a renunța la stricta simetrie. Lumina ne-a apărut într-adevăr, sub forma ei simbolică a auriului și a înflăcăratului, un simplu atribut firesc al sceptrului și al spadei. Vom vedea în curând că toate aceste simboluri alcătuiesc o constelație în jurul noțiunii de Putere[7] și că verticalitatea sceptrului, agresivitatea eficientă a spadei sunt garantele arhetipale ale atotputerniciei benefice. Sceptrul și spada sunt simbolurile culturale ale acestei duble operațiuni prin care psihismul cel mai primitiv anexează puterea, virilitatea Destinului, separă de ea feminitatea trădătoare, reeditând pe socoteala sa castrarea lui Cronos, jugănește la rându-i Destinul,

își însușește pe cale magică forța, abandonând totodată, înfrântă și ridicolă, rămășița temporală și mortală. Nu acesta e oare sensul profund al mitului lui Zeus, care preia la rândul său trofeul puterii de pe trupul lui Cronos, așa cum acesta i-l smulsese lui Uranus, restabilind astfel, prin această purificare a puterii, regalitatea uraniană?[8]

I. SIMBOLURILE ASCENSIONALE

Schema înălțării și simbolurile verticalizante sunt prin excelență „metafore axiomatice", sunt cele care, mai mult ca oricare altele, „angajează", spune Bachelard, întregul psihism. „Orice valorificare nu e oare o verticalizare?"[9] Pentru a confirma importanța axiomatică a vectorului vertical, filozofului elementelor[10] îi place să constate convergența gândirii romanticului Schelling cu a „prudentului" Wallon. Primul glorificând verticalitatea ascendentă ca singura direcție având o semnificație „activă, spirituală", următorul formulând ipoteza, pe care-o dezvoltăm aici, că, „poate, noțiunea de verticalitate ca axă stabilă a lucrurilor e în raport cu poziția verticală a omului, pe care-o deprinde cu atâta caznă". Pe această axă fundamentală a reprezentării umane, pe această bipartiție primară a orizontului imaginar, Desoille a stabilit o întreagă terapeutică de înălțare psihică, dacă nu morală, foarte apropiată de ceea ce presimțise poetul romantic Jean-Paul în eseul său *Privire asupra lumii viselor*[11]. Această terapeutică e în măsură să ne permită sesizarea legăturii directe între atitudinile morale și metafizice și sugestiile naturale ale imaginației. Desoille refuză, pe bună dreptate, să despartă simbolul ascensional de idealul moral și de completitudinea metafizică. Suntem invitați la un catharism și un don-quijotism provocat și terapeutic, care dovedește în mod eficient cum conceptele de adevăruri și de valori „elevate" și comportamentele practice care însoțesc apariția lor în conștiință sunt motivate de imaginile dinamice ale ascensiunii[12]. Koffka[13], folosind cu totul alte metode decât ale reflexologilor sau ale psihanaliștilor, scoate în evidență primatul schemei verticalizante sau, ceea ce înseamnă același lucru, al „nivelului" orizontal, nivel dominant în percepțiile vizuale întrucât se restabilește prompt când e tulburat de-o situație accidentală: impresia de percepție „înclinată" pe care-o resimțim când privim pe fereastra unui tren de munte înaintând pe-o pantă abruptă dispare de îndată ce scoatem capul afară. Există așadar la om o constantă ortogonală care comandă percepția pur vizuală. E ceea ce implică reacția „dominantă" a noului-născut care răspunde la trecerea bruscă de la

verticală la orizontală, sau viceversa, prin inhibarea tuturor mișcărilor spontane. Această problemă a dominanței verticale a fost studiată metodic de J. Gibson și O. H. Maurer[14]. Acești autori leagă acest „reflex al gravitației" nu numai de excitațiile care pornesc de la canalele semicirculare, dar și de variațiile bilaterale ale presiunii tactile pe talpa picioarelor, pe fese, pe coate, și probabil de anumite presiuni „interne și viscerale". Pe această canava chinestezică și coenestezică vine să brodeze cea de-a doua clasă de factori, și ca printr-o condiționare, factorii vizuali. Ierarhia acestor două motivații, verticalizarea fiind dominanta căreia i se subordonează percepția vizuală, e constatată pe baza faptului că „niște linii retinale înclinate pot produce linii fenomenal percepute ca drepte când capul e aplecat"[15]. În sfârșit, psihologia[16] genetică vine să confirme acest accent axiomatic și dominant propriu verticalității, când descoperă la copil niște „grupe" — soiuri de *a priori* necesare interpretării mișcărilor — care structurează spațiul postural.

E firesc așadar ca aceste scheme axiomatice ale verticalizării să sensibilizeze și să valorifice pozitiv toate reprezentările verticalității, de la ascensiune la elevație. Așa se explică marea frecvență mitologică și rituală a practicilor ascensionale[17]; fie că e vorba de *durohana*, urcușul anevoios, din India vedică, sau de *climax*, scara inițiatică a cultului lui Mithra, sau de scara ceremonială a tracilor, de scara care-ți îngăduie să „dai ochii cu zeii", cum ni se arată în *Cartea morților* din Egiptul antic, fie de scara de mesteacăn a șamanului siberian. Toate aceste simboluri rituale sunt mijloace de-a atinge cerul. Șamanul, scrie Eliade[18], în timp ce urcă treptele stâlpului, „întinde mâinile ca o pasăre aripile" — ceea ce denotă vastul izomorfism între ascensiune și aripă, pe care-l vom studia aci în câteva rânduri — și, ajuns în vârf, strigă: „Am atins cerul, sunt nemuritor", marcând astfel pronunțat grija fundamentală a acestei simbolizări verticalizante, înainte de orice scară înălțată contra timpului și a morții. Această tradiție a nemuririi ascensionale comună șamanismului indonezian, tătar, amerindian și egiptean o regăsim în imaginea mai familiară nouă a scării lui Iacob[19]. Trebuie notat că, atunci când are faimosul vis, acesta doarme pe un *bethel*, un loc sus-pus. E aceeași scară pe care Mahomed vede înălțându-se sufletul celor drepți și pe care-o regăsim atât în *Paradisul* lui Dante, „cel mai verticalizant dintre poeți"[20], cât și în înălțarea mistică a lui St-Jean de la Croix, *La Subida del Monte Carmelo*. E o temă de altfel foarte banală în mistica creștină: e *anabathmon*-ul cu șapte trepte de care vorbește Guillaume de Saint-Thierry[21]; după Hildegarde de Bingen, Honorius Augustodunensis, Adam de Saint-Victor numește crucea lui Hristos „scara păcătoșilor" sau „scara divină", iar Sfântul Bernard descifrează printre rândurile *Cântării Cântărilor* o tehnică a

înălțării[22]. Tradiție consolidată la creștini de literatura pauliniană și neoplatoniciană, căci toate dualismele au opus verticalitatea spirituală platitudinii carnale sau căderii[23]. Poezia, în sfârșit, moștenește acest „complex al lui Iacob". Baudouin[24] notează că această temă e la Hugo în legătură directă cu supraeul și se grupează într-o remarcabilă constelație cu simbolismul vulturului, al împăratului și cu ceea ce psihanalistul numește „complexul spectacular". *Les Burgraves* manifestă o caracteristică scară a lui Iacob care trebuie alăturată eșalonării din *Ce que dit la bouche d'ombre*, simboluri ale valorii morale care-l poartă în vârf pe Dumnezeu[25]. Bineînțeles, la acest manicheist care e marele poet romantic ascensiunea se sprijină pe contrapunctul negativ al căderii. Bot, prăpastie, soare negru, mormânt, cloacă și labirint sunt negativele psihologice și morale care scot în evidență eroismul ascensiunii. Caracteristica tuturor acestor scări e că sunt cerești, și uneori cerești chiar în sens propriu, adică astronomice, cele șapte sau nouă trepte corespund planetelor, ultima, luminoasă și aurie, fiind consacrată soarelui. Cum foarte just a remarcat Eliade[26], „scara, înșiruirea de trepte, figurează plastic ruptura de nivel care face posibilă trecerea de la un mod de a fi la altul". Ascensiunea constituie așadar într-adevăr „călătoria în sine", „călătoria imaginară cea mai reală dintre toate"[27], pe care-o visează nostalgia înnăscută a verticalității pure, a dorinței de evadare într-un loc hiper sau supraceresc, și nu e o întâmplare că Desoille a așezat la baza terapeuticii stărilor depresive meditația imaginară a simbolurilor ascensionale.

Vom regăsi aceeași schemă în simbolismul *muntelui* sacru, sau măcar al dâmbului sacru, sau al *betyl*[28]-ului. „Cea mai neînsemnată moviliță, pentru cei ce-și culeg visele din natură, e înzestrată cu har"[29], și e probabil ceea ce-i îndeamnă pe oameni să construiască movilele artificiale Kaaba, ziguratele sau templul lui Barabudur. Ca și piramidele, *tumuli* funerari ai civilizației nordice, morminte ale preoților-regi de altfel, sunt închinați cultului cerului, cultului lui Odhin[30]. Desigur, în studierea cratofaniilor litice pot interveni nuanțe și se pot stabili minuțioase deosebiri, de pildă altarele ridicate: dâmb, muncel, tumul, obelisc în vârf cu un foc aprins sau un far, pietre plate frecate cu sânge, primele fiind închinate divinităților uraniene, celelalte divinităților terestre[31]. În simbolica creștină se pot distinge: piatra netăiată, androgină, piatra pătrată, feminoidă, sau dimpotrivă conul, piatra „ridicată" masculină. Pe aceasta din urmă o regăsim în „săgeata" și clopotnița bisericii, obelisc creștin cu-adevărat solar și cu cocoșul, pasărea zorilor, în vârf. Piatra sacră, piatra ridicată, săgeata clopotniței semnifică, după G. de Saint-Thierry, „vigilență și adăstare a unirii divine"[32]. Dar introducerea acestor nuanțe nu fac decât să sublinieze o dată mai mult primatul gestului dinamic asupra

materialului care-l întrupează. Nici o piatră nu e uranică și falică dacă nu e ridicată[33]. Fapt evident în fermitatea cu care pictura chineză verticalizează munții. În cultura chineză pictura, care are un sens filosofic profund și slujește de suport material meditației cosmologice, e definită *chan-chouei*[34], adică „munte și apă", aceste două simboluri trimițând respectiv la cele două principii sexuale constitutive ale universului: Yang și Yin.

Muntele, în tabloul vertical și îngust al pictorului chinez sau în Kakemono-ul japonez, e înălțătorul Yang, căruia i se asociază ideea de însorire și aceea de curent aerian *(fong)*. Acest izomorfism solar, mascul, ceresc, care gravitează în jurul pietrelor sacre și al piscurilor, e cel pe care-l descoperă Dontenville[35] în tradiția celtică, unde munții și stâncile sunt închinate zeului Belen, corespondentul celtic al lui Apolo. Înălțimile sacre „Ballan", „Balan", „Ballon" și care se contractă în „Balaon" au fost la origine „Baladunum", adică Colina lui Belen. Toată toponimia franceză vine în sprijinul acestei teze: toți munții Beillard, Billard, Bayard, Bellegarde din Franța. Dar numele zeului solar se va asocia și mai strâns cu însuși numele pietrei și al muntelui. Numele uriașului divin și solar al folclorului francez, „Gargan sau Gargantua", nu derivă din imaginea rădăcină *garg*, care înseamnă gâtlej, ci, după Dauzat, dintr-o rădăcină mai primitivă, pre-indo-europeană, *kar* sau *kal*[36], *gar* sau *gal*, care înseamnă piatră, rădăcină pe care Dontenville o regăsește până și în numele petrificatoarei Gorgone sau în cel al locțiitorului creștin al lui Gargantua, Sfântul Gorgon. În bretonă stânca se mai numește și azi *karrek*, și rădăcina reapare atât în geografia fizică a Angliei cu munții Cormelin și Cormorin, cât și în Karmali Dagh din Bithynia, faimosul Djebel Carmel, muntele Kalkani micenian, și în sfârșit în multiplele noastre toponime de înălțimi: Cormeille, Charmeil, Corbel, Corbeil, Corbaille, Caramel mai sus de Menthon și Charamel din podișul Thorens, toate înălțimi ale cultului solar semnalate prin pietre sau stânci pe care folclorul le socotește „moloz", excremente sau „urme de pași" ale bunului uriaș Gargantua[37]. Dar ceea ce prezintă interes mai ales pentru problema noastră e dubla polaritate pe care Dontenville o detectează în izomorfismul pe care-l dă la iveală toponimia înălțimilor celtice. Creștinismul a rebotezat de fapt înălțimile închinându-le Sfântului arhanghel Mihail, iar inflexiunea *cor* din rădăcina celtică e ambivalentă și trimite fie la piatra sacră, fie la corb. Sfântul Mihail, învingătorul demonului acvatic al primejdiilor mării, mare spintecător de balauri, e succesorul înaripat al uriașului Gargantua[38]. Îl regăsim atât pe celebra peninsulă franceză cât și în Tarentaise, pe diverse piscuri din Savoia sau pe faimosul Monte Gargano des Pouilles, denumit și Monte San Angelo. Prin intermediul „Kalkas-ului"

grec, arhanghelul creștin n-ar fi decât un Apolo pre-grec și pre-celtic[39]. Tot astfel rădăcina *cr*, și inflexiunea ei *cor* însemnând piatră, trimite în același timp la Bel, zeul solar și la corb[40], pasărea solară. Corbel, Corbeil, Corbelin „au toate șansele să fie, ca și Roque Balan, niște pietre solare, și în această privință se întâmplă ca denumiri de felul Corbeil, Corbel să ia forma Corbeau[41], fără să însemne totuși pasăre"[42]. Vom adăuga că, dimpotrivă, dat fiind ceea ce știm despre cultul solar al corbului la celți și la germanici, cele două polarizări se pot suprapune semantic. Corbul fiind supradeterminat de legătura cu zborul solar și de onomatopeea numelui său care-l leagă de pietrele cultului solar. Minunată pildă de izomorfism în care fonetismul joacă un rol și ne trimite la simbolul atât de important al păsării.

* * *

Unealta ascensională prin excelență e *aripa*, scara șamanului sau a ziguratului nefiind decât un înlocuitor grosolan al acesteia. Această extrapolare naturală a verticalizării posturale e cauza profundă ce motivează ușurința cu care visul că zburăm, absurd din punct de vedere tehnic, e acceptat și privilegiat de către dorința de angelism. Dorința de verticalitate și de obținere a rezultatului ei suprem antrenează credința în realizarea ei, precum și extrema ușurință a justificărilor și raționalizărilor de tot felul. Imaginația se alimentează din elanul postural al trupului. Bachelard[43], după șamanii mistici, și-a dat foarte bine seama că aripa e un mijloc simbolic de purificare rațională. De unde rezultă în mod paradoxal faptul că pasărea nu e aproape niciodată considerată animal, ci simplu accesoriu al aripii. „Nu zbori pentru că ai aripi, ci crezi că ai aripi pentru că ai zburat"[44]. Iată motivul pentru care, mitologic, amplasarea anatomică a aripilor nu e niciodată adecvată ornitologiei: aripa imaginată e purtată la călcâi atât la misticii tibetani cât și la Mercur al nostru occidental, precum și în imaginația unui Keats, Shelley, Balzac sau Rilke[45]. Pasărea e desanimalizată în folosul funcției. Vedem încă o dată că nu la substantiv ne trimite un simbol, ci la verb. Aripa e atributul capacității de a zbura, nu al păsării sau al insectei. Psihologii care utilizează testul Rorschach[46] ne arată că interpretările de păsări și de fluturi alcătuiesc un grup perfect distinct de celelalte simboluri teriomorfe, poate doar cu excepția păsărilor de noapte și a liliecilor, simpli produși ai tenebrelor. Imaginile ornitologice răspund toate dorinței dinamice de înălțare, de sublimare. Bachelard a arătat foarte just, după Michelet, Eichendorff și Jules Renard, că pasărea tipic desincarnată e

ciocârlia, pasăre greu de văzut, pasăre uraniană prin excelență, care, spune J. Renard, „trăiește în cer"[47]. Ciocârlia este „imagine pur spirituală care nu-și găsește trăirea decât în imaginația aeriană ca centru al metaforelor aerului și ascensiunii"[48]. Vedem schițându-se, sub imaginea atât de puțin animalică a acestei pure păsări, izomorfismul cu însăși puritatea și cu săgeata pe care-o vom examina ceva mai încolo. Bachelard schițează o „pteropsihologie" în care converg aripa, înălțarea, săgeata, puritatea și lumina[49].

Și alte păsări, deși într-o mai mică măsură, sunt desanimalizate: acvilă, corb, cocoș, vultur, porumbel[50]. Desincarnare ce explică ușurința cu care aceste zburătoare devin embleme și alegorii și sunt folosite în heraldică. Acvila, de pildă, legată de arta augurală de origine indo-europeană, e rezervată la Roma nobililor și patricienilor, de la care-o vor prelua nobilii feudali și împărații, și nu trebuie vârâtă în aceeași oală cu păsările având un caracter pur sexual, precum ciocănitoarea, din cultele chtoniene ale plebei mediteraneene[51]. Acvila romană, ca și corbul germano-celtic, e în esență mesagerul voinței de sus. În sensul acesta e interpretată de intuiția poetică. La Hugo există un puternic „complex al acvilei", de natură să întărească un „complex al frunții", de care ne vom ocupa în curând. „Acvila de pe cască, scrie Baudouin, păstrează incoruptibila virtute a tatălui ideal"[52]. În *Fin de Satan* asistăm la un proces de angelizare a păsării: Lucifer se va răscumpăra mulțumită unei singure pene rămasă albă. Această pană se metamorfozează în înger biruitor „al bătrânului monstru fatalitatea". Cauza finală a aripii cât și a penei, în perspectiva unei „pteropsihologii", e angelismul. Cât despre porumbel, pasărea Venerei, dacă pare adeseori implicat într-un context sexual, ba chiar chtonian[53], rămâne totuși pasărea Duhului Sfânt, „cuvântul măicuței din ceruri, Sophia"[54]. Dacă joacă un rol sexual în mitologia creștină, e un rol categoric sublimat; falismul, cu care pasărea e uneori împovărată, nu e decât un falism al puterii, al verticalizării, al sublimării și, dacă zborul e însoțit de voluptate, e, remarcă Bachelard[55], o voluptate purificată: „În zbor, voluptatea e frumoasă... în pofida tuturor lecțiilor psihanalizei clasice, zborul oniric este o voluptate a celui pur". Din această pricină porumbelul, și pasărea în general, e simbol pur al Erosului sublimat, cum vădește celebrul pasaj din *Phèdre* sau miniatura din *Hortus deliciarum*, unde vedem porumbelul Sfântului Duh supradeterminat prin angelismul pornirii în zbor, supraîncărcat cu aripi la cap și la picioare[56]. Iată motivele pentru care atribuim atâtea calități morale păsării, fie că e de azur sau de foc, și trecem cu vederea animalitatea în folosul puterii de a-și lua zborul. Ceea ce păstrează mitologia e aripa șoimului sau a scarabeului, pe care-o alătură imaginii puterii: heruvim, înger sau Sfântul arhanghel Mihail.

Întrucât aripa e cu-adevărat, după Toussenel[57], „pecetea ideală a perfecțiunii pentru aproape toate făpturile". Și această constatare se aplică deopotrivă aripii artificiale a avionului sau a zmeului de hârtie. Pentru conștiința colectivă, aviatorul — Mermoz sau Guynemer — e un „arhanghel" înzestrat cu puteri la fel de supranaturale ca șamanul siberian. Ar fi interesant de întreprins un studiu asupra mitologiei aeronautice care se dezvoltă în societățile industrializate: zborul cu pânze, aero-modelajul, parașutismul par să exprime într-adevăr defularea unui vechi vis de putere și de puritate. Tehnologul[58] constată că însemnătatea practicilor zborului imaginar merge mână-n mână, în toate culturile Pacificului, cu realizările tehnice, fie magice, fir pur estetice, care constau în a face să zboare sau să plutească în aer zmee sau stindarde. Visarea în jurul aripii, al zborului, este experiență imaginară a materiei aeriene, a aerului — sau a eterului! — substanță cerească prin excelență.

Imagistica alchimistă, atât de bogată în reprezentări ornitologice, ne îngăduie să situăm aripa și zborul în voința de transcendență. Într-o gravură din *Alchemia recognita*[59] se pot recunoaște o serie de păsări: în centru o lebădă, un fenix, un pelican, în partea de jos un corb. Desigur, în acest complex context al microcosmosului alchimist intervin și alte intenții simbolice: culori, legende culturale ale lebedei, ale pelicanului etc. Oricum, însă, pasărea în general e încoronarea Operei, în timp ce șarpele e baza ei, iar celelalte animale centrul. Pasărea sub forma ei mitică și eterată, Fenixul, e finalizarea transcendentă a Marii-Opere[60]. Imaginea chimică e lecție de morală: volatil, remarcă Bachelard, e foarte aproape de pur și totodată de esențial. O dată mai mult, sensul figurat e cel care fundamentează și chiar, din punct de vedere istoric, precede sensul propriu, acesta din urmă nefiind decât un sens mort. După Bachelard[61], tocmai această aspirație psihică spre puritate, spre volatil, spre „subtil" ar identifica figura aeriană a păsării; vocabularul nostru chimic modern nefăcând altceva decât să demistifice simbolul, ucigându-l! Acest izomorfism al aripilor și al purității e izbitor la autorul poemelor din *Donner à voir*[62] care, povestindu-ne experiența juvenilă a purității, scrie: „N-a fost decât un fâlfâit de aripi pe cerul veșniciei mele". Dacă în hinduism înmulțirea brațelor și a ochilor e un semn de putere, tradiția semito-creștină ne arată că înmulțirea aripilor e un simbol de puritate: aripile sunt galoanele militariei cerești, după cum o dovedesc serafimii cu șase rânduri de aripi din viziunea lui Isaia[63]. Puritatea cerească e așadar caracteristica morală a pornirii în zbor, așa cum terfelirea morală era o caracteristică a căderii, și înțelegem perfect reversibilitatea terapeutică a acestui principiu la Desoille, pentru care orice reprezentare

psihică a imaginii zborului e o invitație la virtute morală și la elevație spirituală în același timp. Încât putem în sfârșit afirma că arhetipul profund al reveriei zborului nu e pasărea animal, ci îngerul, și că orice înălțare, fiind esențialmente angelică, e izomorfă unei purificări.

Vom vedea mai departe pentru care motive coerente orice înger e întrucâtva militar[64]; să ne mulțumim a examina pentru care motive orice înger e adeseori arcaș. De multe ori imaginea tehnologică a *săgeții* vine să preia locul simbolului natural al aripii. Întrucât înălțimea suscită mai mult decât o înălțare, suscită un avânt, și se pare că de la scară la săgeată, trecând prin aripă, asistăm la o amplificare a avântului. Dar acest avânt e reversibil, și săgeții îi corespunde *raza*, raza e săgeată inversată de vreme ce în coborâre știe să-și păstreze „viteza și direcția rectilinie"[65]. Etimologia indo-europeană scoate în evidență identitatea de inspirație între *Strala*, săgeată, din germana veche, *Strela* din rusă și *Strahlen* din germana modernă care înseamnă rază[66]. Mai ales însă prin asimilarea ei cu raza, săgeata unește simbolurile purității cu cele ale luminii, caracterul rectiliniu și rapiditatea vor merge regulat mână-n mână cu iluminarea. Pentru moment, neglijând aceste armonici, să ne mărginim la dominantă și să constatăm în scrierile upanișadice corelația dintre balistică și transcendență. *Kena* se deschide cu imaginea mintalului „lansat" spre ținta transcendentă, iar *Mundaka* e și mai explicită[67]: „Ia arcul Upanișadei, această armă puternică, fixează în el o săgeată ascuțită prin adorație, întinde arcul cu o mentală cufundare în sentimentul unității și pătrunde în Cel Veșnic ca și cum ai trage într-o țintă... silaba OM e arcul, sufletul e săgeata, iar Cel Veșnic e ținta..." Și aici, ca și în cazul scării șamaniste, tragerea cu arcul devine un mijloc simbolic de transcendență. Eroul, țintaș emerit, vine să preia ștafeta omului-pasăre; Wilhelm Tell ia locul lui Icar sau al lui Guynemer[68]. Se stabilește atunci, în cadrul unei gândiri înclinate spre misticism, o întreagă dialectică, sau mai degrabă un schimb între săgeata mediatoare și raza care e har. *Upanișada*[69] stăruie însă mai ales asupra iuțelii și a intuiției fulgerătoare; săgeata, *sagitta*, n-are oare aceeași rădăcină ca și verbul *sagire*, care înseamnă „a percepe rapid", și, etimologic vorbind, sensul propriu nu e oare concretizarea unui sens figurat? Săgeata — a cărei mânuire implică ochirea — ar fi simbolul cunoașterii rapide, iar dubletul ei raza instantanee care e fulgerul. În ceea ce privește semnul zodiacal al „Săgetătorului", ocultiștii îi atribuie întotdeauna sensul unei depășiri, unei sublimări a naturii animale exprimată prin săgeată ca și prin dubla natură a centaurului săgetător, „umanul provenit din animal", iar cabaliștii asimilează constelația Săgetătorului cu litera ebraică *vau*, care, după Fabre d'Olivet[70], se referă „la lumină, la strălucire, la transparență". În sfârșit,

la extrema limită a acestei simbolici a înarmării arcașului, la punctul de inflexiune al simbolurilor transcendenței spre cele ale compoziției și ale imanenței, putem releva simbolismul curcubeului, semn al alianței pentru evrei, punte către transcendență, simbol pe care-l întâlnim la Homer, în tradițiile populare scandinave, în folclorul indian și chinez[71].

Străbătând aceste chinuitoare transformări tehnologice sau ornitologice ale simbolismului ascensional, se constată o dată mai mult că organizatoarea simbolurilor și chiar a semnelor e schema mișcării. Că important așadar în primul rând pentru descifrarea nu numai a simbolurilor, dar și a anumitor semne supraîncărcate de semantism și a sensului propriu al conceptelor, e dinamismul imaginilor, „sensul" figurat.

* * *

Scopul arcașului, ca și intenția de a zbura, e întotdeauna ascensiunea. Iată de ce valoarea primordială și benefică prin excelență e concepută de majoritatea mitologiilor sub forma „Cel Foarte Înalt". „Înaltul, scrie Eliade[72], e o categorie inaccesibilă omului ca atare, ea aparține de drept ființelor supraumane." E ceea ce explică procesul religios al *gigantizării* divinității. E un gigantism care-l atinge nu numai pe *zeul* nostru național Gargan, dar și pe „granzii" noștri, ale căror imagini sunt gigantizate precum imaginea lui Hristos în iconografia bizantină sau în cea a Athenei Cryselephantine. În folclorul nostru supraviețuirea giganților stăruie cu deosebire, fie în jilțurile, crătițile sau blidele gargantuine care dau o notă hazlie toponimiei franceze, fie prin faptul că eroul din *Grandes chroniques* continuă să trăiască prin Gaïant-ii și Reuze-ii noștri din departamentele nordice, sau că se creștinează în Auvergne și în Pays de Gex sub vocabula de Sfântul Samson, fie în sfârșit devenind giganticul Sfânt Christophe, protectorul drumurilor terestre amenințate de ape, după ce fusese al traseului solar[73]. Această gigantizare etnologică ne amintește evident procesul psihologic de amplificare a imaginilor care însoțește dereglarea schizofrenică. Adeseori schizofrenia seamănă, în halucinațiile ei, cu o caricaturizată imaginație a transcendenței. Bolnavii au sentimentul că un obiect din câmpul perceptiv își sporește peste măsură dimensiunile. Ei au senzația că „ceva se mărește", fie un obiect, un personaj sau un local[74]. Se produce la acești bolnavi o exagerare hiperbolică a imaginilor, o obsesie a amplificării care provoacă crize de angoasă. Vom vedea că această gigantizare morbidă coincide pe deplin cu imaginile luminii și cu precizia anormală a formelor. Schizofrenicul

e angoasat pentru că se simte alienat de această putere uriașă care-i preschimbă toate percepțiile.

Înălțare și putere sunt de fapt sinonime. Fapt pe care-l putem constata, împreună cu Eliade[75], în dialectele amerindiene: *oki* în irocheză înseamnă în același timp puternic și înălțat, iar *waken* din graiul Sioux, denumirea forței supreme, trebuie comparat cu *wakan* din graiul Dakota, care înseamnă „în sus". La maori, la negrii akposo, la australienii din sud-vest, la kulini, la andamani, la fuegieni, Puterea supremă poartă un nume care înseamnă Cel Foarte Înalt, Cel de Sus. Istoricii religiilor[76] insistă asupra remarcabilului caracter monoteist al cultului ceresc, al cultului Celui de Sus. Numai cerul e divin, iar politeismul olimpian urmează după solitarul Uranus. Marii zei ai antichității indo-europene — Dyaus, Zeus, Tir, Jupiter, Varuna, Uranus, Ahura-Mazda — sunt stăpânii atotputernici ai cerului luminos. Iehova de asemenea, ca și zeul semitic Anu, ar fi un zeu al cerului[77]. Doar un accident gramatical a dus la feminizarea cerului la egipteni și la indo-chinezi. La chinezi, *T'ien*, cerul, e în strânsă legătură cu întreaga constelație masculină a atotputerniciei și, cu toate că Granet[78] refuză să vadă în asta o transcendență, cerul are totuși o structură foarte specifică, noțiunea de verticalitate, de înalt, fiind la chinezi legată de noțiunea de puritate, de separare. În sfârșit, la mongoli și la uralo-altaici același cuvânt înseamnă cer și Dumnezeu, după cum în *Upanișade* brahmanul e numit cer[79]. Piganiol[80] a analizat just psihologia zeilor cerești ai latinilor când a scris: „Uranienii, zei ai voinței clare, sunt obiectul unei *therapeia*, li se dau toate onorurile în așteptarea unei binefaceri". Elementul olimpian[81], septentrional, care intră în constelație cu cultul luminii, al cerului, al focului purificator, e onorat pe înălțimile ale căror semnificații ascensionale le-am analizat: Muntele Meru din India; Muntele Sumur al uralo-altaicilor; Munții Tabor, Gerizim, Golgota ai iudeilor și ai creștinilor.

Frecventarea înălțimilor, procesul de gigantizare sau de divinizare pe care-l inspiră orice altitudine și orice ascensiune stau mărturie a ceea ce Bachelard numește cu discernământ o atitudine de „contemplare monarhică"[82] legată pe de o parte de arhetipul lumino-vizual, pe de alta de arhetipul psiho-sociologic al dominației suverane. „Contemplarea de pe înălțimea piscurilor dă sentimentul unei stăpâniri imediate a universului"[83]. Sentimentul suveranității însoțește în mod firesc actele și atitudinile ascensionale. Fapt ce ne îngăduie să înțelegem în parte de ce Dumnezeul ceresc e asimilat cu un suveran istoric sau legendar. La koryaci, popor fino-ugric, cerul e numit „Stăpânul de sus", „Supraveghetorul"; la beltiri, „Hanul preamilostiv"; la ainui, „Șeful divin"[84]. Vedem cum atitudinea

imaginativă a înălțării, la origine psiho-fiziologică, nu numai că predispune la purificare morală, la izolare angelică sau monoteistă, dar e legată și de funcția sociologică a suveranității. Sceptrul e încarnarea sociologică a proceselor de înălțare. Dar sceptrul mai e și falus[85]. Întrucât se pare că înălțării monarhice trebuie să-i adăugăm noțiunea oedipiană de Dumnezeu Tatăl, de Dumnezeu mare-mascul. Știm, desigur, că e temerar să universalizăm complexul lui Oedip, dar, biologic vorbind, chiar la trobriandezi[86], masculul procreator joacă întotdeauna un rol familial. Acest rol de procreator al grupului familial se sublimează și se raționalizează mai mult sau mai puțin marcat în arhetipul monarhului patern și dominator. Iar concepțiile psihanalizei clasice[87], departe de-a fi la obârșie cauzale, nu fac decât să se înscrie pe parcurs ca supradeterminare socială și sexuală a finalității marilor gesturi reflexologice primitive.

Din această asimilare a cerului cu monarhul ar deriva toate filiațiile eroice ale „fiilor cerului" și ai soarelui. Eliade[88] arată pe bună dreptate, în culturile fino-ugrice, strânsa legătură care există între Hanul ceresc, Hanul pământesc și atributele paterne. Hanul pământesc e, de fapt, așa cum vor fi împărații Chinei, „fiul cerului". Această legătură între cer și paternitate se manifestă universal atât la fino-ugrici, la chinezi, la populațiile din regiunea lacului Victoria, la indienii din Massachusetts, cât și în tradiția semitică și egipteană[89]. Acest simbolism, dramatizându-se, se metamorfozează în cel al Soțului ceresc, paredru care-o fecundează pe zeița-mamă, și vom vedea cum încet-încet atributele paternității, ale suveranității și ale virilității se confundă. E ceea ce se întâmplă în Occident cu sceptrul, care situează deasupra autoritarei sale verticalități „o mână a dreptății" sau o „floare de crin", atribute categoric falice[90]. Se produce pare-se o deplasare de la paternitatea juridică și socială la paternitatea fiziologică și o confuzie între înălțare și erecție. Baudouin[91] a arătat cum Hugo, fără să ajungă până la explicita sexualizare a simbolurilor, reunește într-un remarcabil izomorfism oedipian „complexul frunții", simbol al înălțării ambițioase, imaginile ascensionale și muntenești și, în sfârșit, reprezentările sociale ale tatălui. Întreaga ambivalență oedipiană se exercită la poet în legătură cu simbolismul Împăratului. Invectivele de la începutul operei poetice ascund o venerație care se va amplifica pe parcurs. Această ambivalență se clarifică prin contrastul dintre cei doi Napoleon, iar în verticalizarea monarhică a adevăratului împărat vine să se includă imaginea păsării, a acvilei, „simbol colectiv, primitiv, al tatălui, al virilității și al puterii[92]. Imagine care se diversifică la rândul ei în cea a acvilei hrăpărețe, a acvilei hieratice sau a acvilei libere din munții Alpi. Se vede așadar din toate aceste exemple cât

de coerentă e această constelație monarhică și paternă, mai ales când e consolidată de Oedip în civilizațiile cu structură patriarhală; Dumézil[93] e însă cel care, în renumitele sale concluzii asupra tripartiției puterii sociale la indo-europeni, pune, după părerea noastră, cel mai bine în evidență virilizarea monarhică a puterii.

Puterea apare mai întâi sub ipostază regală. E simbolismul latinului Romulus simultan ocrotit de Jupiter și de Marte, purtând *lituus*, baston augural și sceptru; Romulus, antiteză legendară a bogățiilor feminoide și sabine. Separare între *di et virtus* și *opes*. Sabinii disprețuiesc de altfel *inopia* latină. Trebuie așadar stabilită o categorică delimitare funcțională între Jupiter și Marte pe de o parte, asociați în persoana regelui Romulus, și cea de-a treia funcție simbolizată, prin aportul sabin, Quirinus, pe de altă parte. Romulus îl invocă pe Jupiter Stator, Jupiter la care puterea magică și puterea războinică sunt nediferențiate, împotriva aurului sabinilor, adoratori ai divinităților agrare și lunare. Regăsim aceeași delimitare simbolică fie între zeitățile germanice Vanes și Ases, fie în sânul triadei galice a Carnuților. Esus, Taranis și Teutates se despart în două grupe net diferențiate: primii doi sunt divinități regale și combatante (Esus trebuie alăturat lui *erus* din latină, „stăpân", lui *asura* din sanscrită, „zeu magician", și lui *ahura* din iraniană, „zeu suprem"[94]), opuse lui Teutates, zeul masei, al întregului social, zeul nocturn și feminoid. Această schemă separatoare se dedublează într-un fel chiar în sânul divinității majore a teologiei funcționale, întrucât Marele Zeu însuși se prezintă sub două aspecte nuanțate care vor deveni degrabă antitetice. Marele Zeu e Mithra, suveranul binevoitor, sacerdotal, stăpân al judecății clare și ordonate, dar e și Varuna, războinicul aprig, violent, eroul inspirat. E Numa, juristul, senatorul, regele alb escortat de *flamen dialis*, adeptul lui Fides, dar e în același timp Romulus, violentul însoțit de *celeres*, năpustindu-se să răpească sabinele și invocându-l pe Jupiter Stator, magicianul bătăliilor. Dumézil[95], deși se străduiește să respecte riguros tripartiția funcțională, nu poate să nu-i recunoască suveranului latin sau germanic categorica-i tendință de-a deveni războinic: însuși mesajul lui Romulus e *virtus*, valoarea războinică, iar între sceptru și spadă nu e niciodată o mare distanță psihică. Există o funciară ambivalență psiho-socială a puterii executive. Jupiter și fulgerele sale, simboluri ale puterii, e *Stator*, ocrotitor al bătăliilor, dar e în același timp *Latiaris, Arcanus, Anxurus*, preot și prezicător[96]. Marte însuși, războinic prin excelență, nu va fi oare invocat sub apelativul de *Thincsus*, „stăpân al adunărilor", domnitor jurist? Întrucât spada războinică e și spadă a dreptății. Puterea judiciară nu e decât o agresivitate a puterii executive, codificată și dominată. Și cu toate că Odhin, marele rege

divin al germanicilor, luptă cu alte arme decât spada, trebuie, în ciuda subtilei argumentări duméziliene[97], să recunoaștem o cârdășie războinică între Odhin și arme, săbii sau lănci. În definitiv, orice putere suverană este o triplă putere: sacerdotală și magică pe de o parte, juridică pe de altă parte și, în sfârșit, militară.

Prin intermediul unor structuri sociale atât de îndepărtate ca acelea ale Indiei vechi, ale Imperiului roman, ale vechii Germanii sau Scandinaviei, Dumézil[98] a arătat foarte just bipartiția suveranului în *flamen-brahman* pe de o parte, în *rex-râj* pe de altă parte. *Flamen*-ul posedă aceleași embleme ca și *rex*-ul; cele două caste *râj* și *brahman* sunt inseparabile, și filologul justifică printr-un studiu lingvistic savant această dualitate funcțională a suveranității. Ea mai poate fi întâlnită în dedublarea germanică a lui Odhin magicianul și Tir juristul. E deopotrivă dedublarea lui Varuna ca preot și ca jurist sub numele de Mithra. Odhin, Varuna, Uranus sunt regi preoți, regi vrăjitori, regi șamani. Și îndărătul acestei vocabule regăsim tehnicile ascensionale cărora Eliade[99] le-a consacrat o lucrare importantă. Odhin, în plus, pare să fie prototipul monarhului terestru, e denumit „Dumnezeul căpeteniei", e o divinitate aristocratică rezervată anumitor straturi sociologice rarefiate și comparabile cu brahmanii din India. Monarhul e deci în același timp mag inspirat, cu prerogative ascensionale, suveran jurist și factor monarhic ce poruncește grupului, și vom adăuga că atributele executive și războinice ale acestor două funcții nu pot fi despărțite. Dubletele Romulus-Numa, Varuna-Mithra, tripleta Odhin-Ullin-Tir maschează în realitate indisolubila triplicitate funcțională a monarhiei și a puterii suverane, puterea executivă fiind greu de disociat de cea juridică în conștiința comună. Vom vedea mai târziu cum spada, dobândind prerogative simbolice noi, rămâne mereu legată de sceptru, nefiindu-i altceva decât o activare polemică.

* * *

Ne putem pune întrebarea dacă nu e cumva vorba de un simplu joc de cuvinte atunci când, după studierea arhetipului suveranului monarh, a căpeteniei politice, trecem la aceea a *capului* în accepțiunea sa anatomică și occipitală. Totuși, pentru psiholog, jocurile de cuvinte nu sunt niciodată complet gratuite. Dacă schemele verticalizante conduc pe planul macrocosmosului social la arhetipuri monarhice așa cum conduc în macrocosmosul natural la valorificarea cerului și a piscurilor, vom constata

că în microcosmosul corpului uman sau animal verticalizarea determină o serie de fixații simbolice printre care capul nu e cea mai neînsemnată. Misticii înălțării cerești asimilează în mod absolut firesc capul cu sfera cerească ai cărei ochi sunt aștrii[100], iar în tradiția vedică și budistă coloana vertebrală este identificată cu Muntele Meru, axa lumii[101]. Are loc, după cum notează Bachelard, o deplasare de la verticalitate la vertebralitate[102]. În sfârșit, etnografia a subliniat importanța, atât în timp, cât și în spațiu, a cultului craniilor. Craniul uman și animal, coarnele cervidelor mai ales, joacă un rol de prim ordin la sinantropul de la Chou-Kou-Tien, ca și la europeanul de la Weimar, de la Steinheim sau de la Castillo[103]. Vestigiile craniene par să fi fost cu grijă pregătite și conservate prin putrefacție prealabilă, prin lărgirea orificiului occipital, prin colorare și orientare rituală, în general într-un mod îndeajuns de apropiat de cel practicat în zilele noastre de către triburile din insula Celebes. Wernert[104] remarcă faptul că, pentru primitiv, capul e centrul și principiul vieții, al forței fizice și psihice, și totodată receptacul al spiritului. Cultul craniilor ar fi așadar prima manifestare religioasă a psihismului uman. Această preeminență axiologică atribuită „capului" o regăsim și în zilele noastre nu numai la „vânătorii de capete" oceanieni sau filipinezi, în cultele craniene din Dahomey, din Alaska sau din Borneo, dar și la „civilizatul" care decade cu ușurință până la practicarea scalpării și a vânătorii de capete, cum au făcut francezii și englezii în America de Nord în secolul al XVIII-lea și paznicii nemți ai lagărului de la Buchenwald în secolul al XX-lea[105]. La drept vorbind, etnologii fac distincția între două ritualuri deosebite după cum e vorba de rude sau de dușmani, dar venerarea simbolului cap e aceeași și într-un caz și în celălalt, fie că lucrurile se petrec la andamani, la papuași, la indienii din Bolivia care păstrează cu evlavie, într-un coș, oasele craniene ale rudelor, sau la jivaro, la dayacii din Borneo, la mundurucu din Brazilia, care practică păstrarea capetelor de dușmani tăiate[106]. Desigur, obiectul cranian, venerat în ansamblu în calitate de „căpetenie" a trupului, se poate încărca cu accepțiuni secundare și parazite, așa cum se întâmplă cu atât de frecventa cupă craniană, dar nu vom reține aici decât sensul simbolic general la care participă toate elementele craniene: maxilar inferior, cutie occipitală, arcade, coarnele animalelor; sens general pe care membrii colectivității Bambara l-au pus clar în evidență în cosmologia lor: capul fiind în același timp semnul, rezumatul abstract al persoanei și totodată mugurul prin care individul crește ca vârstă și ca înțelepciune[107]. E tocmai sensul general pe care-l confirmă un mare poet civilizat, pentru care imaginea frunții, simbol al înălțării orgolioase, al individualizării pe deasupra turmei semenilor și chiar

în fața persoanei divine, e atât de frecventă încât s-a putut vorbi la el de un adevărat „complex al frunții"[108].

Imaginația odată angajată pe calea „microcosmicizării", nu se oprește din drum și, anatomic printr-un proces de „gulliverizare" compensatoare pe care-l vom studia mai târziu[109], își caută suplinitori anatomici ai căpeteniei craniene. Simbolica ne arată că puterea microcosmică e reprezentată nediferențiat prin capul ridicat sau penisul în erecție, uneori chiar prin mână, așa cum am semnalat în cazul mâinii dreptății. Într-adevăr, în trofeul de vânătoare, *coada* — al cărei sens argotic foarte viril e subliniat de doctorul Pichon[110] — nu numai că poate să înlocuiască în anumite cazuri capul, dar M. Bonaparte mai face și importanta observație că trofeele războinice de capete exclud trofeele genitale. Drept urmare, există un transfer normal și o reciprocitate simbolică între membrul viril în erecție și cap. Castrarea războinică practicată atât de musulmanii din Maghreb, cât și de creștinii din Abisinia echivalează așadar cu vânătoarea de capete și cu scalpările din culturile amerindiene și oceaniene. În anatomia animală *cornul*, nesupus putrefacției și a cărui formă alungită e direct sugestivă, va simboliza excelent puterea virilă, cu atât mai mult cu cât masculii animalelor poartă coarne. M. Bonaparte notează că în ebraică *queren* înseamnă deopotrivă corn și putere, forță, la fel *srnga* din sanscrită și *cornu* din latină[111]. Cornul nu numai că prin forma lui sugerează puterea, dar și prin funcția lui naturală constituie imaginea armei puternice. E punctul anume în care Atotputernicia se îmbină cu agresivitatea: Agni posedă coarne nepieritoare, arme redutabile, ascuțite de însuși Brahma[112], și orice corn înseamnă până la urmă putere agresivă a binelui ca și a răului: atât Yama cât și adversarul lui, Bothisattva Manjusri, au coarne, atât Baal sau Ramaan cât și Moise, fluviile grecești și Bacchus-ul latin, divinitățile comunităților Dakota și Hopi, atât căpetenia indiană irocheză cât și regele Alexandru, atât șamanii siberieni cât și preoții lui Marte Salianul[113]. În această conjuncție a coarnelor animale și a căpeteniei politice sau religioase descoperim un procedeu de anexiune a puterii prin luarea în stăpânire magică a obiectelor simbolice. Cornul, osul frontal cu coarnele bovideului sau cervideului, constituie trofeu, adică exaltare și însușire a forței. Soldatul roman viteaz își adaugă un *corniculum* la cască și, prin această contaminare simbolică, înțelegem funcția amuletei sau a talismanului: „Reprezentarea figurativă a anumitor animale înzestrate cu arme naturale, precum și a părților caracteristice izolate, servesc adeseori ca mijloc de apărare împotriva influenței demonilor..." și M. Bonaparte acumulează în continuare descrierile de amulete cornute atât africane cât și europene, asiatice, americane și australiene, cărora li s-ar putea adăuga cerceii gravați

pe care-i poartă membrii comunităților Eyzies și Raymonden[114]. Aceste amulete captează puterea binefăcătoare, separând-o de animalitate. Așa cum posedarea trofeului dușman, a scalpului, a falusului, a mâinii sau a capului său conferă războinicului un surplus de putere.

Putem apropia în mod judicios de această căutare a trofeului și a cultului craniilor sau a talismanelor anatomice însuși actul agresivității cinegetice îndeosebi în *vânătoarea cu câini* franceză și în *pirschen*-ul din Europa centrală, practicat mai ales în perioada rutului[115]. Pascal făcuse deja o remarcă profundă asupra sensului metafizic al vânătorii; trebuie chiar să adăugăm că nu urmărirea iepurelui e ceea ce primează, ci sensul isprăvii, al bravurii. S-ar putea apropia de ritualul vânătorii franceze cel al *corridei* din culturile hispanice, în care izomorfismul eroului luminii luptând contra animalului tenebrelor și primirea urechii de către matadorul biruitor e și mai explicit marcat[116]. Cu toate acestea, ni se pare că M. Bonaparte[117] greșește când reduce triumful cinegetic la schema freudiană a răpunerii tatălui. Această interpretare e de fapt o ipostază nejustificată a lui Oedip. Constatăm mai degrabă în aceste practici cinegetice sau războinice un proces de abstractizare violentă prin furt, răpire, smulgere sau mutilare, a puterii și a simbolurilor sale sustrase feminității cumplite. Într-adevăr, așa cum am arătat mai înainte, nu tabu-ul e cel care depinde de totem, ci viceversa: tabu-ul manifestă o angoasă primitivă. Trofeul totemic sau emblematic nu e decât rezultatul captării, totdeauna primejdioasă, a puterii tabu-ului, e defeminizarea lui, desanimalizarea lui, așa cum se va putea constata în practicile baptismale corelate cu el[118]. Botezul, adeseori prin circumcizie, înseamnă restabilirea ordinii unei lumi și a unor funcții perturbate de o cădere care era captare de putere. Zeus reia virilitatea uzurpatorului feminoid, căpcăunul Cronos. În venerarea totemului, și îndeosebi a totemului cranian și a talismanului, adică în strădania de captare a unei cratofanii, există o intenție de „decronizare" fundamentală. Și adoptăm mai degrabă un punct de vedere jungian decât o perspectivă freudiană: feminitatea cumplită, libidoul destructiv, ale cărei epifanii le-am studiat, e ceea ce se exorcizează aci prin recucerirea simbolurilor virilității[119]. Gândirea dobândește un stil eroic și viril o dată cu actul războinic sau cu isprava cinegetică. Se poate spune așadar că totemul și talismanul sunt constituite prin discriminarea practică a simbolului abstract, privilegiat și separat de contextul său temporal. Tocmai în acest punct anume funcția simbolică a psihismului uman operează o delimitare față de forțele nenorocirii și își dobândește puterea printr-un act deja diairetic, exorcizând totodată și reducând la neputință necesitatea naturală simbolizată prin ostilitate și animalitate. Acest simbolism al

talismanului sau al totemului, esențialmente vicariant, procedând cu alte cuvinte prin alegerea unei părți care valorează cât întregul, e modul de-a acționa asupra necesității temporale mai adecvat decât procedeele antifrazice al căror demers l-am schițat[120]. În folosirea talismanului sau a totemului există o masculinizare a puterii, o captare a forțelor naturale care se poate detecta printr-un traseu care merge de la stadiul ostentației și al agresivității virile până la folosirea cuvântului magic și al verbului rațional. Cuvântul magic, apoi limbajul profan, sunt rezultatul unui îndelung proces de magie vicariantă a cărei manifestare primitivă e practica rituală a trofeului de capete sau a talismanului de coarne. Cucerirea și smulgerea trofeului e prima manifestare culturală a abstractizării. S-ar putea situa ca termen mediu pe acest traseu, care merge de la obiectul natural și talismanic la semnul ideal, practica gestului talisman despre care tocmai cornul sau mâna ne furnizează numeroase exemple: *mano cornuta*[121] a italienilor sau *mano fica*, care îndepărtează ghinionul sau care servește la atragerea ghinionului asupra cuiva; amuleta islamică în formă de mână deschisă, sau gestul binecuvântării și al exorcismului iudeo-creștin, nenumărate atitudini corporale ori pur și simplu manuale ale ascezei tantrice Yoga, ca și ale teatrului chinez sau japonez[122]. Tocmai prin procesul de vicarianță simbolul se transformă mai întâi în semn, apoi în cuvânt, pierzându-și semanticitatea în folosul semiologiei.

În concluzie, simbolurile ascensionale ne apar toate marcate de grija recuceririi unei puteri pierdute, a unui tonus degradat prin cădere. Această recucerire se poate manifesta în trei moduri foarte înrudite și legate între ele prin numeroase simboluri echivoce și intermediare: poate fi ascensiune sau erecție spre o zonă situată dincolo de timp, spre un spațiu metafizic căruia verticalitatea scării, a pietrelor sfinte și a munților sacri îi slujesc drept simbol uzual. S-ar putea spune că în acest stadiu avem de-a face cu o securitate metafizică și olimpiană. Ea se poate manifesta, pe de altă parte, în imagini mai fulgerătoare, susținute de simbolurile aripii și ale săgeții, iar imaginația dobândește atunci o nuanță ascetică prin care schema zborului rapid devine prototipul unei sublimări a cărnii și elementul fundamental al meditării asupra purității. Îngerul este eufemismul extrem, aproape antifraza sexualității. În sfârșit, puterea recucerită vine să orienteze aceste imagini mai virile: regalitatea cerească sau terestră a regelui jurist, preot sau războinic, sau capete și coarne falice, simboluri de gradul doi ale suveranității virile, simboluri al căror rol magic dă la iveală procesele de formare a semnelor și cuvintelor. Dar această imaginare a zenitului cheamă imperios, cum bine a arătat Eliade[123], imaginile complementare ale iluminării sub toate formele ei.

II. SIMBOLURILE SPECTACULARE

Așa cum schema ascensiunii se opune punct cu punct, în dezvoltările ei simbolice, schemei căderii, tot astfel simbolurilor tenebroase li se opun cele ale luminii și în special simbolul solar. Un remarcabil izomorfism leagă în mod universal ascensiunea de lumină, ceea ce-l face pe Bachelard[124] să scrie că „aceeași operație a spiritului uman ne poartă spre lumină și spre înălțime". Acest izomorfism apare în ochii psihologului fie la subiecți normali care descriu automat orizonturile luminoase în practica înălțării imaginare, orizonturi „orbitoare", „azurii și aurii"[125], fie la psihopați la care procesele de gigantizare imaginară sunt întotdeauna însoțite de-o „lumină implacabilă... strălucitoare... orbitoare... nemiloasă"[126]. „Odată, povestește schizofrenica tratată de Séchehaye[127], mă aflam la Societatea de binefacere și am văzut deodată cum sala devine uriașă și luminată parcă de-o lumină teribilă, electrică, și care nu dădea propriu-zis umbre..." În acest caz patologic avem de-a face cu o obsesie angoasată a luminii, a strălucitorului și a netedului, legate însă deopotrivă de semnalizarea obiectelor, a ființelor și a elementelor. „Luminarea, mărturisește bolnava, era perceperea irealității." Spitalul psihiatric, loc al revelațiilor acestui ireal, devine „casa oamenilor luminați"[128], ba chiar: „o numeam Țara Iluminării din pricina luminii strălucitoare, orbitoare și reci, astrale, și a stării de tensiune extremă în care se aflau toate cele, inclusiv eu"[129].

Majoritatea religiilor recunosc deopotrivă acest izomorfism al cerescului și al luminosului: Sfântul Augustin sau Sfântul Bernard, misticul autor anonim al *Căutării Graal-ului (Queste du Graal)*[130] subliniază izomorfismul cu tot atâta claritate ca și subiecții analizați de psiholog: „În locul cel mai înalt al cetății sfinte se înalță un templu fantastic.... nici o făptură nu sălășluiește în semețele-i turnuri atât de strălucitoare că par plămădite din razele de aur ale soarelui". În limba mesopotamică cuvântul *dingir*, care înseamnă luminos și strălucitor, e totodată numele divinității cerești, așa cum rădăcina *div* din sanscrită, care înseamnă a străluci și ziuă, dă *dyaus, dios* și *deivos* sau *divus* în latină[131]. *Upanișadele*, atât de bogate în imagini ale săgeții și ale ascensiunii rapide, sunt realmente pline de simboluri luminoase, Dumnezeu fiind denumit aci „Strălucitorul", „Strălucire și Lumină a tuturor luminilor și tot ce strălucește nu e decât umbră a strălucirii sale..."[132]. În sfârșit, pentru populația Bambara, care e totuși de rasă neagră, Zeul binefăcător și suprem, Faro, e considerat ca „aparținând rasei albe"[133], iar trupul său alb-gălbui e alcătuit din cupru, metal strălucitor; culoarea sa emblematică e albul, tot albe fiind și scufițele de purificare ale circumciziilor.

Pe de altă parte, mitul lui Faro lămurește perfect izomorfismul simbolurilor pe care tocmai le studiem: Faro, refăcând creațiunea poluată de nefasta Mousso-Koroni, se îndreaptă mai întâi spre Est, „locul albului", și comparând acest alb luminos cu cel pe care vârsta îl conferă părului, nu-i acordă decât pentru acest motiv numele de „bătrân", după care, parcurgând ciclul solar, o pornește spre Vest, „țara oamenilor soarelui-apune"[134]. În această cosmogonie inspirată de lumină, Faro se dedică ierarhizării cerului în șapte ceruri suprapuse, foarte înrudite cu cele imaginate de șamani sau cu tradiția dantescă, cel mai de jos fiind cel mai impur, încă mânjit de urmele lui Mousso-Koroni, în timp ce al șaptelea cer e reședința regală a lui Faro, unde se află apa baptismală și purificatoare și unde se refugiază soarele. Desigur, dintr-o necesitate de ordin geografic, Faro e un „zeu de apă"[135], dar valorificarea sa pozitivă determină o constelație simbolică spre care converg luminosul, solarul, purul, albul, regalul, verticalul, atribute și calități care, la urma urmei, sunt cele ale unei divinități uraniene.

Remarcabil e faptul că în toate cazurile citate mai sus lumina cerească e *incoloră* sau *slab colorată*. Frecvent, în practica visului în stare de veghe orizontul devine vaporos și strălucitor. Culoarea dispare pe măsură ce subiectul se cufundă în vis și-l face să spună: „Resimt atunci o puternică impresie de puritate"[136]. Această puritate este aceea a cerului albastru și a astrului strălucitor, iar Bachelard[137] arată pe bună dreptate că acest cer albastru, lipsit de nuanțarea culorilor, e „fenomenalitate fără fenomen", un soi de *nirvana* vizuală pe care poeții o asimilează fie cu eterul, cu aerul „ultrapur", fie, precum Goethe, cu *Urphänomen*-ul, fie, precum Claudel, cu veșmântul „purissimei"[138]. Psihologia contemporană confirmă de altfel acest caracter privilegiat al azurului, al albastrului-deschis. În testul Rorschach albastrul e culoarea care provoacă în cea mai mică măsură șocuri emoționale[139], spre deosebire de negru și chiar de roșu și de galben. După cum au arătat Goldstein și Rosenthal[140], culorile reci, printre care și albastrul, acționează în sensul unei „îndepărtări a excitației", albastrul realizând așadar condițiile optime pentru repaus și mai ales pentru retragere în vederea reculegerii.

Acestei tonalități azurii a luminii uraniene trebuie să-i adăugăm nuanța *aurie*[141]. E necesar totuși să avem mare grijă în privința acestui simbolism al auriului, care riscă să bifurce imaginația spre visurile alchimiste ale intimității substanțiale. E vorba aici întrucâtva doar de aurul vizual, doar de aurul fenomenal, acest „aur culoare", despre care Diel[142] ne declară că e reprezentativ în ce privește spiritualizarea și care are un pronunțat caracter solar. Există într-adevăr pentru imaginație două semnificații opuse ale

aurului, după cum acesta e reflectare sau substanță produsă prin transmutarea alchimistă a metalelor în aur[143], dar aceste semnificații se amestecă și dau adesea simboluri foarte echivoce. Să încercăm a nu lua în considerare decât aurul ca reflectare, și vedem că intră în constelație cu lumina și înălțimea și că supradetermină simbolul solar. În acest sens anume trebuie să interpretăm numeroasele imagini ale luminii aurii care abundă în *La Chanson de Roland* și care i-au inspirat lui G. Cohen titlul cărții sale: *La grande clarté de Moyen-Age*. În afară de remarcabilul izomorfism al soarelui, al părului și al bărbilor albe, care ne amintesc într-o oarecare măsură de atributele lui Faro, nu e vorba decât de strălucirea orbitoare a soarelui, de fete cu cosițe aurii, de cavaleri sclipitori, de veșminte și de bărbi „albe ca floarea de măceș"[144]. Auriul e deci sinonim cu albul. Această sinonimie e și mai evidentă în *Apocalips*, unde imaginația apostolului vizionar reunește într-o remarcabilă constelație părul alb ca neaua, ca lâna, ochii care scapără și picioarele scânteietoare ale Fiului omului, chipul său „strălucind ca soarele" și coroana aurie, spada și diademele[145]. Zeii uranieni ai buriaților și altaiilor, ai *Upanișadei* ca și ai cultului mithriatic posedă atribute aurii[146]. Zeus nu ia oare înfățișarea unei ploi aurii spre a-l zămisli pe eroul saurocton Perseu? Cucerirea merelor de aur ale Hesperidelor este o acțiune solară, săvârșită de un erou solar, iar zeița cu „casca de aur", vajnica Pallas Athena, e fiica frunții lui Zeus[147]. În sfârșit, în simbolica alchimistă, se trece constant de la meditația asupra substanței aur la reflectarea sa, aurul prin strălucirea lui posedând „virtuțile dilatate ale soarelui în trupul său", iar soarele devenind în felul acesta în mod cu totul firesc semnul alchimist al aurului[148]. Aurul, datorită auriului, e într-adevăr „picătura de lumină"[149].

Soarele, și în special *soarele care răsare*, va fi așadar prin multitudinea supradeterminărilor, ale înălțării și ale luminii, ale razei și ale auriului, ipostaza puterilor uraniene prin excelență. Apolo ar fi zeul tipic „hiperboreean", zeul invadatorilor indo-europeni, heliolatria triumfătoare în epoca hallstatiană concomitent cu cultul focului și al cerului[150]. În denumirea de Apolo (Appellôn), Dontenville[151] detectează ideea, dacă nu fonetismul, zeului celtic Bel. Bel, Belen sau Belinus ar însemna „lucitor, strălucitor", dând în grai breton *balan*, care denumește drobița cu flori de aur. Vechiul cuvânt Belen ar desemna deci fără echivoc soarele, în timp ce rădăcina *sol* ar fi ambiguă, divinitate feminină (cf. cuvântul german: *die Sonne*), *dea sulis* în anglo-saxonă. S-ar fi produs pare-se o asimilare prin intermediul rădăcinii *sl* între lună *(sélènè)* și strălucirea solară *(sélas)*[152]. Această șovăială și această asimilare evidențiază fenomenul de contaminare posibilă a imaginilor, pe care o vom reliefa în capitolele consacrate măsurării timpului.

Oricum, se pare într-adevăr că soarele semnifică mai întâi lumină și lumină supremă. În tradiția medievală Hristos e în mod statornic comparat cu soarele, e denumit *sol salutis, sol invictus* sau, printr-o evidentă aluzie la Iosua, *sol occasum nesciens*, și, după Sfântul Eusebiu din Alexandria, creștinii, până în secolul al V-lea, adorau soarele-răsare[153]. Soarele care se înalță pe bolta cerului e de altfel adeseori comparat cu o pasăre. În Egipt, zeul Atum se numește „marele Fenix care trăiește la Heliopolis" și se fălește că și-a „încununat singur capul cu coroana de pene". Râ, marele zeu solar, are cap de uliu, în timp ce pentru hinduși soarele este o acvilă și uneori o lebădă[154]. Mezdeismul asimilează soarele cu un cocoș care vestește ivirea zorilor, iar clopotnițele creștine continuă să poarte această pasăre care simbolizează veghea sufletului în adăstarea sosirii Duhului, a zămislirii Marii Aurore[155]. Aci e proslăvită așadar puterea binefăcătoare a soarelui-răsare, a soarelui biruitor al nopții, întrucât nu trebuie să uităm că astrul în sine poate avea un aspect malefic și devorator[156], și în cazul acesta e un „soare negru". Ascensiunea luminoasă e ceea ce valorifică pozitiv soarele. *Orientul* e un termen încărcat de semnificații binefăcătoare în limbajul bijutierului, care califică prin acest cuvânt strălucirea perlei, ca și în terminologia creștină sau masonică. Egiptenii, perșii și creștinii se îndreaptă spre Orient când se roagă, pentru că, spune Sfântul Augustin, „spiritul se mișcă și se întoarce spre ceea ce este excelent". În Orient se situează Paradisul terestru și tot acolo plasează Psalmistul Înălțarea lui Hristos, iar Sfântul Matei întoarcerea lui Hristos[157]. După cum scrie M. Davy comentând orientarea *ad orientem* a templului creștin, Orientul desemnează aurora și posedă sensul de obârșie, de trezire, „în ordinea mistică Orientul semnifică iluminare"[158].

Tradiția vechilor mexicani coincide cu această tradiție mediteraneană. Levantul e tărâmul de baștină al soarelui și al planetei Venus, tărâmul învierii, al tinereții. Acolo, în „partea luminii" *(Tlapcopa)*, zeul Nanauatzin și Marele Zeu Quetzalcoatl, înviați după jertfa lor, au reapărut — unul în chip de soare, celălalt sub înfățișarea planetei Venus. Tot acolo se situează paradisul terestru *(Tlalocan)*. Se poate arăta clar, pe baza acestui exemplu al Orientului mexican, împărțirea care se stabilește între arhetip și un simplu simbolism datorat unui incident local: culoarea arhetipală a Orientului este în Mexic ca și în alte părți trandafirul sau galbenul aurorei, dar dintr-un considerent de ordin geografic — așezarea golfului la răsăritul Mexicului și a munților ploioși la răsărit de Mexico — răsăritul e numit și „tărâmul verde", astfel, așa cum remarcă Soustelle[159], „imaginea solară și imaginea acvatică vegetală... coincid, acoperind această regiune a golfului care e în același timp tărâmul soarelui roșu din zori și cel al apei verzi și albastre..." Cât despre

soarele la zenit, el ia numele marelui zeu războinic al aztecilor, Uitzilopochtli, care o nimicește pe zeița întunericului, Coyolxauhqui, și stelele. El însuși a fost zămislit de zeița pământ și de sufletul unui războinic căzut jertfă care s-a transformat în pasăre-muscă[160]. Astfel se află legate într-un impresionant izomorfism soarele, răsăritul și zenitul, culorile aurorei, pasărea și eroul războinic asmuțit împotriva puterilor nocturne.

De simbolismul soarelui se leagă, în sfârșit, cel al *coroanei* solare, al coroanei de raze, atributul lui Mithra-Helios, care apare pe monedele romane din clipa în care Cezar adoptă titlul de *comes solis invicti*, și culminează în iconografia „Regelui Soare"[161]. Desigur, imaginea coroanei și a nimbului se va anastomoza cu constelația simbolică a cerului și a *Mandalei*[162] în foarte numeroase tradiții. Dar la originea sa coroana, ca și nimbul creștin sau budist, pare într-adevăr a fi solară. Tot astfel tonsura clericilor și coroana fecioarelor, cea dintâi existând deja la preoții egipteni ai soarelui, au o semnificație solară[163]. Bachelard dezvăluie adevăratul sens dinamic al nimbului, care nu e altceva decât „cucerirea spiritului devenit treptat conștient de lumina sa... nimbul realizează una din formele succesului împotriva rezistenței la urcuș"[164]. În concluzie, izomorfismul luminii și al înălțării ar fi condensat în simbolismul nimbului ca și în cel al coroanei, iar acestea din urmă, în simbolica religioasă ca și în simbolica politică, ar fi cifrul manifest al transcendenței.

* * *

În timpul experiențelor de provocare a visului în stare de veghe apar foarte adesea imagini ale nimbului. Personajele imaginate, în timpul imaginării lor ascensiuni, au un chip care se transformă, se transfigurează într-un „halou de lumină intensă" și, în același timp, impresia resimțită în mod constant de pacient e de a fi *privit*. Privire care, după Desoille[165], este evident reprezentativă pentru această transcendență psihologică pe care Freud o denumește „supraeu", adică privire inchizitorială a conștiinței morale. Această deplasare a luminii, a haloului luminos înspre privire, ne apare drept foarte firească: întrucât e normal ca ochiul, organ al vederii, să fie asociat cu obiectul percepției vizuale, adică cu lumina. Nu ni se pare util să separăm, așa cum face Desoille, imaginea ochiului de simbolismul privirii. După părerea acestui autor[166], privirea ar fi simbolul judecății morale, a cenzurii „supraeului", în vreme ce ochiul n-ar fi decât un simbol șubrezit, adecvat unei supravegheri vulgare. Ni se pare însă că nici o privire nu poate fi vreodată imaginată mai mult sau mai puțin în afara ochiului, fie și-a unui

ochi închis. Oricum, ochiul sau privirea sunt întotdeauna legate de transcendență, fapt pe care-l constată atât mitologia universală, cât și psihanaliza. Un filosof ca Alquié sesizează bine această esență a transcendenței care servește drept bază percepției vizuale: „Totul e percepție vizuală, și cine oare n-ar înțelege că percepția vizuală nu e posibilă decât de la distanță? Însăși esența privirii omenești introduce în cunoașterea vizuală o oarecare separare..."[167]. Și Baudouin, analizând ceea ce el numește „complexul spectacular", arată că acesta reunește „a vedea" și „a ști" în cadrul unei intense valorificări a supraeului, care ne reamintește întrucâtva „contemplarea monarhică" atât de dragă lui Bachelard[168]. Supraeul e înainte de toate ochiul Tatălui, și mai târziu ochiul regelui, ochiul lui Dumnezeu, în virtutea legăturii profunde pe care psihanaliza o stabilește între Tată, autoritatea politică și imperativul moral. Astfel, imaginația lui Hugo, în pofida unor puternice polarizări materne și panteiste, revine neîncetat la o concepție teologică paternă a lui Dumnezeu „martor", privitor și judecător, simbolizat de faimosul ochi care-l urmărește pe ucigașul Cain. Reciproc, înșelătorul, ticălosul, sperjurul trebuie să fie orb sau orbit, cum ne stau mărturie celebrele versuri din *L'Aigle du Casque* sau din *Châtiments*[169]. Știm însă că nu e nevoie să facem apel la arsenalul oedipian ca să asociem ochiul și percepția vizuală cu schema înălțării și cu idealurile transcendenței; amintim că reflexele de gravitație, sensul verticalității asociază într-un mod pur fiziologic factorii chinestezici și coenestezici cu factorii vizuali[170]. Odată stabilită orientarea în raport cu gravitația, semnele vizuale, prin vicarianță condițională, pot servi în același timp la determinarea poziției în spațiu și a echilibrului normal. În această problemă, ca în atâtea altele, motivările oedipiene intră în aceeași constelație cu engramele psiho-fiziologice.

Mitologia confirmă deopotrivă izomorfismul ochiului, al percepției vizuale și al transcendenței divine. Varuna, zeu uranian, e denumit *sahasrâka*, ceea ce înseamnă „cu o mie de ochi" și, precum zeul lui Hugo, e în același timp cel care „vede tot" și cel care e „orb"[171]. Tot astfel Odhin clarvăzătorul — care e în același timp chior, și vom explica îndată această ciudățenie — e zeul „spion"[172]. Iehova din *Psalmi* e cel căruia nu i se poate ascunde nimic: „Dacă mă-nalț în ceruri, te aflu acolo, dacă mă afund în lumea celor duși, și-acolo ești..."[173]. La fuegieni, la boșimani, la samoezi și la o mulțime de alte seminții, soarele e considerat ochiul lui Dumnezeu. Soarele Surya e ochiul lui Mithra și al lui Varuna; la perși e ochiul lui Ahura-Mazda; la greci Helios e ochiul lui Zeus, altundeva e ochiul lui Râ, ochiul lui Allah[174]. Krappe[175] remarcă în mod foarte judicios că se trece ușor de la „ochiul care vede crimele" la cel care răzbună crimele; așa cum se trecea de la altitudinea

Celui de Sus la funcția socială a suveranului, se trece de la imaginea clarvăzătorului la funcția de judecător și poate la aceea de mag. Prometeul lui Eschil face apel la discul solar „care vede tot", iar Krappe menționează numeroase cazuri în care ochiul solar e în același timp justițiar. În Babilon, Shamash e marele judecător, în timp ce la koriaci și la japonezi cerul e fie marele „supraveghetor", fie martorul celor mai tainice crime[176]. Așadar, izomorfismul soarelui uranian și al percepției vizuale suscită întotdeauna intenții intelectuale, dacă nu morale: percepția vizuală e inductoare de clarviziune și mai ales de rigoare morală. În optică raza luminoasă e directă și dreaptă în toată accepțiunea acestor termeni. Precizia, instantaneitatea, rectitudinea luminii ca și a suveranei rigurozități morale. Intuiția poetică regăsește acest izomorfism când, invocând *Amiaza cea dreaptă*, exprimă cu claritate:

> *„...admirabilă justiție*
> *A luminii cu arme nemiloase..."*[177]

Acest izomorfism ni se pare a justifica în parte ciudățenia unor numeroase legende indo-europene în care Atotputernicia e *chioară*. Am stăruit mai înainte asupra valențelor peiorative ale cecității[178]. Dar aici, în acest proces de eufemizare a acestei infirmități, izbitor e faptul că personajul chior nu e niciodată singur și că rămâne intact în privința celorlalte calități fizice ale sale. Odhin cel chior e flancat de Tir ciungul, iar Horatius Cocles, ciclopul, magicianul care aruncă priviri cumplite din unicul său ochi, e nedespărțit de Mucius Scaevola, cel cu mâna sacrificată. Dumézil[179] pretinde că Odhin a acceptat să-și piardă unul din ochii trupești, materiali, spre a dobândi adevărata cunoaștere, marea magie, puterea de-a vedea invizibilul. Și-a încredințat ochiul vrăjitorului Mimir, care-i îngăduie zilnic să se adape de la izvorul îndemânării. Jertfirea ochiului, pe care-o regăsim în legendele referitoare la Dhritarâshtra și Yudhishtika sau la Savitri și Bhaga, e un mijloc de *fortificare a percepției vizuale* și de dobândire a unei capacități vizuale de natură magică. Constatăm că extrema valorificare intelectuală și morală a organului vizual atrage după sine oferirea acestuia drept ofrandă, întrucât organul fizic se sublimează și o a doua vedere, arhetipală în sensul platonician al termenului, vine să ia locul percepției vizuale comune. Jertfirea sub formă de ofrandă a ochiului, pe care-o regăsim în *Evanghelie*[180], e supradeterminare a percepției vizuale în capacitate vizuală magică. Vom reveni amănunțit[181] asupra acestui proces de răsturnare a valorilor prin jertfă și care e foarte înrudit cu procedeul lingvistic de eufemizare numit litotă. În cadrul acestui proces de sublimare, care sacrifică suportul material al metaforei pentru a nu păstra decât sensul pur, sesizăm un fel de platonism înainte de Platon,

și în această perspectivă idealistă cuvântul și limbajul, moștenitoare ale vocabularului simbolic al vederii, vor lua întrucâtva locul percepției vizuale în ipostază de capacitate vizuală magică, *intuitus* suprem și supremă eficiență. Aceeași tendință idealistă înarmează contemplarea iluminată și vorbirea cu o putere efectivă: la Platon, viziunea mitică e contrapunctul dialecticii verbale, a demonstra e sinonim cu a arăta[182].

În primele cinci versete ale *Evangheliei* platoniciene a Sfântului Ioan[183], *cuvântul* e cu claritate asociat luminii „care lucește în întuneric", dar izomorfismul cuvântului și al luminii e mult mai primitiv și mai universal decât platonismul Sfântului Ioan. Textele upanișadice asociază în mod constant lumina, uneori focul, cuvântului, iar în legendele egiptene, ca și la vechii iudei, cuvântul prezidează la crearea universului. Primele cuvinte ale lui Atum ca și ale lui Iehova sunt un *fiat lux*[184]. Jung arată că etimologia indo-europeană a „ceea ce lucește" este aceeași cu cea a termenului însemnând „a vorbi", similitudine ce s-ar regăsi și în egipteană. Jung, făcând o apropiere între radicalul *sven* și *svan* din sanscrită, care înseamnă a fremăta, trage următoarea concluzie: cântecul lebedei *(Schwann)*, pasăre solară, nu e decât manifestarea mitică a izomorfismului etimologic al luminii și al cuvântului[185]. Întrucât cuvântul, ca și lumina, e ipostaza simbolică a Atotputerniciei. În *Kalevala*, bardul veșnic Wäinâmoinen e cel care posedă literele runice și în felul acesta deține puterea, precum Odhin, Varuna cel chior al germanicilor, acționează prin magia runelor[186]. Chiar numele de Varuna ar avea aceeași origine cu vocabula rună *(wr-u-nâ)*; în limba finică *runo* însemnând „cânt epic", în letonă *runat* însemnând „a vorbi" și în irlandeză *rûn* însemnând „secret"[187]. Runele sunt totodată semne și formule pe care Marele Zeu indo-european le-ar fi obținut ca urmare a unei inițieri de tip șamanic, comportând cu alte cuvinte practici ascensionale și sacrificatorii[188]. Odhin e supranumit câteodată „zeul vorbirii corecte", iar dedublarea lui *rex*, dragă tezelor lui Dumézil, lasă să se întrevadă o specializare a unei jumătăți a puterii regale în facultatea de-a vorbi bine, de-a numi corect lucrurile. Cuvântul latinesc *flamen* și omologul lui sanscrit *brahman*, dubletul lui *rex*, înseamnă „formulă sacră"[189]. Acest izomorfism al atotputerniciei cerești și al utilizării cuvântului e manifest în culturi atât de îndepărtate cum ar fi cultura hindusă și cea a populației Bambara. În tradiția upanișadică Brahman se manifestă mai întâi ca nume sacru, cuvânt etern care ar fi *sphota*, cauză reală a universului. După M. Choisy[190], Sphota, Logos-ul indian, ar proveni din *sphout*, care înseamnă a crăpa, a izbucni, rudă apropiată a adjectivului *sphonta*, care înseamnă înmugurit, înflorit, scos în evidență, iar sensul lui *sphota* ar fi în cele din urmă „a izbucni brusc ca un

strigăt". Sphota ar fi deci Brahman în persoană sub forma lui Nada-Brahman, a lui Brahman-cuvânt. Și după M. Choisy[191], Logos-ul indian se poate reduce la sunetul primordial Çabda, care e Brahman însuși. Çabda e legat prin însăși producerea sa de aerul vital *prâna,* iar stăpânirea lui *prâna* la care ajungi prin Yoga e în același timp stăpânirea lui Çabda. Regăsim aici izomorfismul imaginilor aeriene și pneumatice și al atributelor puterii, așa cum a fost studiat de Jung și de Bachelard[192]. Drept urmare, tehnica atât de importantă a recitării *mantra*-urilor, cuvinte dinamice, formule magice care prin dominarea respirației și a cuvântului supun universul. Această recitare conduce deopotrivă la fenomene de vizualitate magică, imaginația regăsind astfel izomorfismul aer — cuvânt — percepție vizuală[193]. Acest izomorfism e cu-atât mai evident în tantrism, această formă de hinduism pentru care meditația se poate sprijini fie pe contemplarea icoanelor divine, fie pe recitarea unor *mantra*. Aceste *mantra* pot fi, în ultimă instanță, niște pure formule magice reduse la proporțiile unui talisman, ca în practica lamaică a flamurilor și a moriștilor de rugăciune[194]. Și aci se constată o dihotomie cu intenții intelectualiste: întrucât *mantra* și *dhârani* au un al doilea sens ascuns, nedezvăluindu-și taina decât în anumite condiții. Eliade[195] compară de altfel acest dublu sens cu limbajul „tainic" al șamanilor, și chiar cu procesul metafizic al oricărei poezii, al parabolei evanghelice, ca și al „greșelii" semantice îndrăgite de Verlaine. Fiecare divinitate posedă un *bîga-mantra*, un suport verbal care e însăși ființa sa și pe care ni-l putem însuși recitând *mantra*. Așa cum subliniază Eliade[196], *mantra* e un simbol în sensul arhaic al termenului: e în același timp realitatea simbolizată și semnul simbolizator. E întrucâtva un concentrat semantic și ontologic. Drept urmare, atotputernicia numelui, a vocabulei, mergându-se până la utilizarea calamburului, pe care-l întâlnim în numeroase culturi, mai ales în cea a Egiptului antic[197]. Pe de altă parte, acest simbol poate fi deopotrivă vizual sau fonetic: „Între *mantrayâna* și iconografie există o corespondență perfectă"[198]. Regăsim aici izomorfismul percepției vizuale și al cuvântului. Se poate porni fie de la suportul iconografic, fie de la „vehiculul" audio-fonic pe care-l constituie *mantra* pentru absorbirea sucului ontologic conținut în semantism.

Fără a ne opri la înrudirea dintre indianul și tibetanul *mantra* și musulmanul *dhikr*, regăsim o valorificare omoloagă izomorfismului dintre vizual și sunetul rostit sau cântat în culturile africane ale semințiilor Dogon și Bambara[199]. La membrii comunității Bambara, de pildă, devizele au o putere efectivă când sunt rostite de către căpetenie. Aerul „ieșit din gură... se transformă într-o *nyama* (forță) binefăcătoare", care pătrunde în trupul

zeului „prin pupile și urechi". Deviza și rostirea ei transformă *tere* (forța legată de trup) în *nyama*. Prin vorbe rele grioții[200] pot provoca moartea, în timp ce formulele bune, rostite corect, tămăduiesc bolile. Sau cum foarte bine menționează G. Dieterlen[201], „instituirea devizei are ca efect confirmarea ființelor în starea lor corporală și socială". Perenitatea simbolului confirmă perenitatea lucrurilor. Cuvântul dat, înainte de-a dobândi accepțiunea morală de fidelitate, posedă accepțiunea logică mai generală de identitate. Și la nivelul modest al emblematicii membrilor comunității Bambara se constată limpede că vorba e parte constitutivă a unei anume făpturi după o ordine de dreptate al cărei arhetip rămâne lumina. Afirmația *verba volant, scripta manent* se dovedește nu tocmai adecvată, deoarece atât vorba cât și scrisul constituie prototipurile izomorfe ale statorniciei și ale identității. Există realmente o deplină reciprocitate între cuvânt și semnul vizual. Seminția Bambara posedă un soi de pre-alfabet aritmetic, prima cifră, „cifra stăpânului și a cuvântului", fiind asimilată cu căpetenia, cu capul, cu conștiința, cu Marele Zeu Faro[202]. Într-atât e de adevărat faptul că semiologia divorțează greu de semantica din care provine.

Vedem așadar cum cuvântul, omolog al Puterii, e izomorf în numeroase culturi cu lumina și cu suveranitatea de sus. Acest izomorfism se traduce materialmente prin cele două manifestări posibile ale cuvântului: scrisul, sau cel puțin emblema pictografică de pe o parte, fonetismul pe de altă parte. Intelectualizarea simbolurilor și lenta transformare a semanticului în semiologic urmează deci întocmai calea filogenezei evoluționiste care privilegiază în specia umană cele două centre senzoriale: vizual și audio-fonic[203]. Totuși, alături de acest izomorfism intelectualizant al cuvântului trebuie să semnalăm o anastomoză posibilă a limbajului și a sexualității. Adeseori, într-adevăr, cuvântul e asimilat cu simbolismul fiului, sau, prin intermediul simbolismului sexual al focului, cu zeul focului însuși, asirianul Gibil sau pur și simplu zeița masculinizată gen Athena. E ceea ce legitimează apropierea pe care Lévi-Strauss[204] o poate stabili între limbaj și reglementarea sexualității conjugale în practica universală a exogamiei. Cu toate că respectivul antropolog nu vrea să ia în considerare decât aspectul formal și sintactic al celor două mijloace de comunicare socială, ni se pare totuși o dată mai mult că fondul și semantismul ne pot ajuta să înțelegem sintaxa. Dacă în Noua Caledonie „vorba rea" este egală cu adulterul, dacă numeroase seminții clasifică abuzurile de limbaj laolaltă cu crimele privind infracțiunea sexuală, dacă „limbaj și exogamie prezintă două soluții ale aceleiași situații fundamentale", nu se poate oare discerne o motivare semantică a acestui izomorfism, de vreme ce psiho-patologia, istoria

religiilor, ne înfățișează numeroase cazuri în care cuvântul e pur și simplu asimilat cu puterea sexuală, iar verbul cu „sămânța"[205]? Această contaminare a schimbului lingvistic de către relația sexuală ne apare totuși ca fiind secundară, și derivată din idealurile de putere, inclusiv puterea sexuală, pe care le comportă constelația spectaculară studiată.

În concluzia acestui capitol putem scrie că am constatat o mare omogenitate în această constelație spectaculară, ea însăși legată de verticalismul ascensional. Același izomorfism semantic grupează simbolurile luminii și organele luminii, adică centrii senzoriali pe care filogeneza i-a orientat spre cunoașterea de la distanță a lumii. Dacă însă percepțiile vizuale și audio-fonice sunt dublete compensatoare și magice ale lumii, am constatat că sunt rapid dublate, la rândul lor, de potențialul de abstracțiune pe care-l vehiculează. Cuvântul pictografic sau fonetic e sublimare abstractă a perceptului. Tocmai acest proces de dedublare îl văzusem deja operând în cazul simbolurilor suveranității așa cum o concepe Dumézil[206], constatat o dată în plus cu prilejul fenomenului lingvistic în ansamblu și al magiei compensatoare al acelor *mantra* și al runelor, proces pe care trebuie să-l examinăm acum. Chiar și în domeniul imaginarului lumina e însoțită de procedeele disocierii[207]. Spada dublează sceptrul și *schemele diairetice consolidează schemele verticalității*. Orice transcendență e însoțită de metode de disociere și de purificare. E ceea ce ne lăsa deja să întrevedem asceza cathartică a ascensiunii înaripate și tendința păsării de-a se transforma în înger, fenomen ce va fi confirmat de studiul procedeelor de separare, al „distinguo"-urilor clasificatoare și ierarhizante, a căror schemă se află atât la rădăcina ritualurilor de purificare, cât și a rudimentelor de clasificare gramaticală și logică.

III. SIMBOLURILE DIAIRETICE

Schemele și arhetipurile transcendenței necesită un procedeu dialectic: intenția nemărturisită care le ghidează este o intenție polemică ce le confruntă cu opusul lor. Ascensiunea e imaginată *împotriva* căderii și lumina *împotriva* întunericului. Bachelard a analizat just acest „complex al lui Atlas"[208], complex polemic, schemă a efortului verticalizant, a sursum-ului, care e întovărășit de-un sentiment de contemplare monarhică și care diminuează lumea spre a exalta mai bine giganticul și ambiția reveriilor ascensionale. Dinamismul unor astfel de imagini dovedește cu ușurință un dogmatism belicos al reprezentării. Lumina tinde să devină fulger sau spadă, iar

ascensiunea să calce în picioare un adversar înfrânt. Se și schițează în filigran, sub simbolurile ascensionale sau spectaculare, figura eroică a luptătorului încordat împotriva întunericului sau a prăpastiei. Această dihotomie polemică se manifestă frecvent în experiențele visului în stare de veghe, când pacientul tulburat declară: „Mă aflu în lumină, dar inima mi-e neagră ca tăciunele"[209]. Tot astfel, marile divinități uraniene sunt veșnic amenințate și drept urmare rămân mereu în gardă. Nimic nu e mai precar decât un pisc. Aceste divinități sunt așadar polemice, și Piganiol[210] ține să vadă în această divină animozitate originea istorică, pentru bazinul mediteranean, a mitului victoriei cavalerului înaripat asupra monstrului femel și chtonian, victoria lui Zeus asupra lui Cronos. Eroul solar e întotdeauna un războinic aprig și se opune prin aceasta eroului lunar, care, vom vedea, e un resemnat[211]. Pentru eroul solar, isprăvile săvârșite atârnă mai greu în balanță decât supunerea la porunca unui destin. Răzvrătirea lui Prometeu e arhetipul mitic al libertății spiritului. Eroul solar încalcă bucuros ordinele, își calcă jurămintele, nu-și poate stăvili cutezanța, precum Hercule sau Samson-ul semit. S-ar putea spune că transcendența obligă la această nemulțumire primitivă, la această impulsivitate pe care le reflectă cutezanța gestului sau temeritatea acțiunii. *Transcendența e așadar întotdeauna înarmată*, și-am mai întâlnit această armă prin excelență transcendentă care e săgeata, și-am mai recunoscut că sceptrul dreptății cheamă străfulgerarea trăsnetelor și forța executivă a spadei sau a bardei.

Armele tăioase sunt cele pe care le vom întâlni legate în primul rând de arhetipurile *Regimului Diurn* al fanteziei. În cazul cu-adevărat remarcabil analizat de Desoille[212], ca urmare a imaginilor ascensionale inductoare și a imaginilor luminoase induse, apare în conștiința subiectului supus unui vis experimental arhetipul „spadei de aur" aureolat de-un nimb luminos și pe care e gravat cuvântul „dreptate". Pacientul se cufundă atunci în contemplarea mistică a acestui tăiș. Psihologul subliniază cu deplină îndreptățire că accepțiunea falică a armei, atât de dragă psihanalizei, nu e decât secundară, în vreme ce noțiunea de dreptate, schema separării categorice dintre bine și rău, primează și colorează sentimental întreaga conștiință a subiectului. Ni se pare totuși că simbolismul diairetic, departe de-a exclude aluzia sexuală, nu face decât s-o întărească. Întrucât sexualitatea masculă nu e „de douăsprezece ori impură"; ea e, dimpotrivă, simbol al sentimentului de putere și nu e resimțită ca boală sau ca absență rușinoasă de către puiul de om. În acest sens anume stau laolaltă, într-un soi de tehnologie sexuală, armele tăioase sau ascuțite cu uneltele de arat. Atât unele, cât și celelalte sunt antiteza diairetică a brazdei sau a rănii feminizate. După cum se poate vedea pe-un

vas aflat în Muzeul din Florența[213] și cum ne indică etimologia însăși, plugul primitiv al grecilor din antichitate, ca și bățul de scormonit al australienilor, e un instrument falic. În limbile australo-asiatice același cuvânt înseamnă falus și sapă, iar Przyluski[214] a sugerat că acest termen însuși s-ar afla la originea cuvântului sanscrit *lângûla*, care înseamnă mâner, sapă sau coadă, și a cuvântului *linga*, care simbolizează falusul. Eliade merge chiar până acolo încât citează, alături de texte asiriene, expresia lui Rabelais: „membru ce poartă numele de plugar al naturii", iar limbajul fără perdea, ca și graiurile locale din regiunile noastre rurale au darul să confirme această asimilare reciprocă a instrumentelor de arat și a sexualității masculine. Și mai interesant e acel ritual australian care marchează în mod vădit izomorfismul falusului, al săgeții și al brăzdarului. Înarmați cu săgeți pe care le ridică ca pe-un falus, australienii dansează în jurul unei gropi, simbol al organului feminin, și la urmă înfig țăruși în pământ[215]. Nu cumva interferențele culturale frecvente între „forță combatantă și fecunditate", subliniate de Dumézil[216] cu referire la Marte-Quirinus, s-ar datora tocmai acestui izomorfism al armei și al uneltei de arat având și darul de-a fecunda? În acest sens, Dumézil ne dă sfatul înțelept de-a deosebi cum se cuvine modul acțiunii marțiale, incontestabil războinic, de foarte numeroasele puncte de aplicare a acestei acțiuni. Cu alte cuvinte, de a explica mai degrabă prin schemă decât prin angajarea concretă a schemei în cutare sau cutare context istorico-simbolic. Așa-numitul Marte agrar n-ar fi la origine decât un pândar, recoltele fiind un punct de aplicare a modalității combatante. Nu e mai puțin adevărat însă că, în cazul lui Marte ca și al lui Indra, armamentul însuși prin simbolismul lui sexual poate da naștere unui echivoc, ducând la asimilarea săbiei cu plugul primitiv sau cu plugul[217]. Există un „complex al lui Cincinnatus" inerent săbiei. Pentru noi, același izomorfism care leagă verticalitatea de transcendență ca și de virilitate se manifestă acum în simbolismul armelor ridicate și înălțate, dobândind însă de astă dată un sens polemic și agresiv foarte marcat de simbolul însuși.

Arma cu care e înzestrat eroul e deci simbol de putere și totodată de puritate. Lupta dobândește din punct de vedere mitologic un caracter spiritual, dacă nu intelectual, întrucât „armele simbolizează forța de spiritualizare și de sublimare"[218]. Prototipul tuturor eroilor, mai mult sau mai puțin solari cu toții, pare a fi cu-adevărat Apolo străpungând cu săgețile sale șarpele Python. Minerva e și ea o zeiță înarmată. Această spiritualitate a luptei e pusă în evidență de psihanaliză într-o remarcabilă constelație hugoliană[219], unde, în jurul activității intelectuale, își dau întâlnire spada, tatăl, puterea și împăratul. Hugo, compensându-și deficiențele fizice prin acest dublet al

săbiei pe care-l constituie inteligența, mărturisește explicit: „Aș fi resimțit nevoia să devin puternic prin spadă, ca tatăl meu și ca Napoleon, dacă n-aș fi descoperit acest admirabil *ersatz* de a deveni puternic prin gândire, ca Chateaubriand". Nu ne vom mira așadar văzând cum, mitologic, spada dobândește întotdeauna un sens apolonian. Arma lui Perseu e însuși discul solar care îl ucide pe regele Acrise, o descătușează pe Andromeda, decapitează Meduza și, după această ultimă ispravă, arma dedublându-se ea însăși întrucâtva, dă naștere lui Chrysaor, „omul cu spada de aur", simbol al spiritualizării[220]. Teseu, mare specialist în lichidarea monștrilor, îi ucide cu o spadă magică pe Sciron, pe Procust și pe Peripethes. Iar dacă Heracle mânuiește adeseori ghioaga, se folosește de arc pentru a doborî tenebroasele păsări din lacul Stymphal și a elibera astfel soarele, și tot cu săgețile luptă împotriva lui Nessus, în vreme ce, pentru a înfrânge Hidra, recurge la spadă și la făclia purificatoare. În tradiția germanică și indo-europeană, eroii spintecători de monștri sunt nenumărați. Primul dintre ei pare a fi vedicul Indra și Thorr, vărul său primar, învingătorul uriașului Hrungnir. Ca și vedicul Vritrahan, el ucide „uriașul terestru", monstru tricefal, care cutează să se înfrupte din ospățul zeilor[221]. Vom vedea că această triplicitate a lui Hrungnir și a lui Tricirah, asupra căreia stăruie Dumézil[222] și pe care-o regăsim la Azhi Dahaka al iranienilor, ca și la Gerion al grecilor sau la Mech al irlandezilor, cu inima formată din trei șerpi, nu e altceva decât marele simbol al timpului lunar, pe care-l vom studia în cartea a doua[223]. Acești zei luptători, care se apropie de figura mai familiară nouă a lui Marte latin și a lăncilor sale — *hastae Martis* — sunt tot niște zei violenți care utilizează fără deosebire arme de-ale oamenilor sau trăsnete cosmice. Legendele germanice sunt împânzite de nenumărați dubli folclorici ai lui Thorr, care ucid monștri, urși, balauri, precum Barco sau Bjarki și protejatul său Höttr, reamintindu-ni-i întrucâtva pe Marutah și pe tovarășii belicoși ai lui Indra[224]. Creștinătatea moștenește, bineînțeles, acest arhetip al eroului luptător. Cele două prototipuri creștine ale luptei pentru cauza cea dreaptă sunt un arhanghel și un prinț mitic: Sfântul Mihail și Sfântul Gheorghe, în numele cărora vor fi investiți cavalerii Evului Mediu. Cel dintâi, un adevărat Apolo creștin, spintecă balaurul și domnește la Gargano lângă Mont Tombe[225]; cel de-al doilea, precum Perseu, eliberează o fecioară pe care un balaur e gata s-o înghită, străpungându-l cu lancea. Aceste prototipuri sunt multiplicate într-o sumedenie de locțiitori regionali, chemați cu toții să ucidă balaurul și mobilizați contra întunericului: Sfântul Armantaire la Draguignan, Sfântul Agricol la Avignon, Sfântul Bertrand la Comminges, Sfântul Martial la Bordeaux, Sfântul Donat la Sisteron, la Paris Sfântul Marcel și la Poitiers

Sfântul Hilaire. Folcloristul arată că, prestigiul și vigoarea psihică a arhetipului fiind atât de pronunțate, fiecare episcopie, dacă nu chiar fiecare parohie, revendică un sfânt patron saurocton, și insistă asupra Sfântului Hilaire de la Poitiers pe care-l asimilează cu Hercule și care devine specialistul francez al victoriei asupra balaurului[226]. Tema eroului luptător o regăsim, în sfârșit, în basmele populare sub forma eufemizată a lui „Făt-Frumos", care îndepărtează și anihilează farmecele, eliberează, descoperă și trezește. Făt-Frumos pe care-l întâlnim atât în legenda nordică a lui Siegfried și a Brunhildei, într-un basm tătar sau în *Frumoasa din pădurea adormită*, toate ilustrând această temă „veche cât argonauții"[227].

Prestigiul zeului luptător a contaminat nu numai hagiografia catolică, dar se pare că a inspirat și toate instituțiile cavalerești, toate „asociațiile de bărbați" sau de războinici. Fie că e vorba de *Komo* sau de *Kwore*, ale membrilor comunității Bambara, a căror căpetenie e un fierar și ale căror embleme nu trebuie să fie văzute de femei, fie că e vorba de germanicele *bersekir* sau de latinele *luceres*, sau în sfârșit de ordinele cavalerești creștine, toate par a se modela după fapta mitologică a eroului luptător primordial[228]. Într-unul din capitolele cărții sale *Les Dieux des Germains*, Dumézil a stăruit îndelung asupra constituțiilor acestor „societăți de bărbați", ale căror arme sunt o sublimare și o segregare compensatoare a puterii teriomorfe a gheare-lor și a colților, fie la „bărbații urși" sau „bărbații lupi" ai culturii nordice, fie la „bărbații pantere" din Africa centrală[229]. Toți membrii acestor societăți sunt înainte de toate războinici, posedă largi drepturi sexuale, sunt supuși unor severe încercări inițiatice, care constituie poate echivalentul liturgic al isprăvilor eroului primordial. În Occident *berserkir*-ii se umanizează și se transformă în *vikingi*, care vor tinde la rândul lor spre un fel de organizare de tip cavaleresc în care sexualitatea, sub presiunea cathartică a acestei constelații de arhetipuri militare, va fi foarte reglementată. Ni se pare că nu numai marile ordine cavalerești medievale, și în special faimosul ordin al Templierilor cu ascetismul său militar și homosexual în același timp[230], constituie sechele ale „societăților de bărbați" primitive, dar și cercurile studențești ale Germaniei lui Bismarck cu ritualul lor belicos și încercările la care sunt supuși novicii, practicate în zilele noastre de orice grup masculin închis, ne apar drept moșteniri ale moravurilor îndepărtate al *berserkir*-ilor. Putem, în sfârșit, duce și mai departe această filiație a eroului solar și afirma împreună cu Gusdorf că „romanul polițist însuși, care constituie unul din aspectele cele mai ciudate ale folclorului contemporan, prelungește, sub aparența duelului între detectiv și criminal, inspirația romanelor de capă și spadă, care a fost anterior cea a romanelor cavalerești"[231]. Don Quijote nu se demodează, purtat fiind de psihismul veșnic, iar Sherlock Holmes devine

astfel succesorul direct al Sfântului Gheorghe, așa cum Maigret îl moștenește pe Sfântul Hilaire.

Trebuie să examinăm acum problema naturii însăși a armelor eroului, natură care, la prima vedere, nu apare neapărat tăioasă. Diel[232] stabilește o foarte categorică distincție simbolică între armele tăioase și armele contondente, primele fiind false, slujind la înfrângerea efectivă a monstrului, celelalte fiind impure și riscând să ducă la eșecul acțiunii liberatoare: Iason, utilizând farmecele vrăjitoarei Medeea, nu-și va îndeplini sarcina de erou prin refuzul de-a decapita monstrul. După opinia lui Diel[233], farmecele magice ca și ghioaga ar fi niște simboluri ale animalității, și izbânda lui Teseu asupra Minotaurului ucis cu o ghioagă de piele „nu e decât o ispravă perversă", o trădare a misiunii eroice. Teseu sfârșește din această pricină jalnic, țintuit de stânca infernală. Totuși această subtilă disociere nu ne convinge câtuși de puțin și ni se pare o pură potrivеală a simbolicii pentru nevoile unei cauze morale, disociere inspirată de-un postulat evoluționist conform căruia armele contondente au precedat armele tăioase. Se poate cel mult nota o incidență culturală care ar merge în sensul acestei disocieri: în culturile epocii de fier se mai păstrează credința în originea cerească a acestui metal[234]. Această credință s-ar datora originii efectiv meteorice a primelor minerale prelucrate și ar fi putut valorifica mai mult tehnicile ghioagei de lemn sau a boxului de piatră. Dar, tehnologic vorbind, cele două soiuri de arme se grupează ușor în categoria *uneltelor percutante*. Fie că e vorba de percuția prin înfigere a cuțitului sau a spadei, fie de percuția prin azvârlire a bardei sau a ghioagei[235]. Mai mult, primele instrumente percutante sunt cele care slujesc la modelarea primelor tăișuri de silex. Și având în vedere că armele, fie ele tăioase, percutante sau punctiforme, sunt clasate de către tehnolog[236] în aceeași rubrică a percuției, nu șovăim să încadrăm, în aceeași schemă psihică, diviziunea brutală, separarea unui obiect de învelișul lui inform sau pătrunderea prin străpungere. Poate că, de altfel, o dată mai mult schema psihică e cea care inspiră tehnicile percuției și variantele sale? E cât se poate de evident că pentru copilul foarte mic, cu gesturi sacadate și stereotipe, lovitura e legată de primul demers obiectiv. În acest foarte primitiv gest al percuției sunt strâns unite și o intuire a forței, și satisfacția ce rezultă din ea, și prima segregare a unui obiect în sine mai mult sau mai puțin ostil. Nu e așadar cazul să se stabilească nici o deosebire morală între folosirea ghioagei, a vârfului de spadă sau a tăișului. Abia mult mai târziu, ca urmare a presiunilor culturale și a contingențelor istoriei, modalitățile armei se diversifică și se valorifică în mod diferit, iar spada devine „arma popoarelor cuceritoare" și rămâne „arma căpeteniilor", armă supradeterminată prin

caracterul diairetic pe care-l poartă în tăișul ei, întrucât „spada popoarelor septentrionale e hărăzită a lovi nu cu vârful, ci cu tăișul..."[237]. Spada e așadar arhetipul spre care pare a se orienta semnificația profundă a tuturor armelor, și din acest exemplu vedem cum se înnoadă inextricabil într-un supradeterminism motivațiile psihologice și somațiile tehnologice.

Când studiem natura armelor eroului, e necesar să deschidem dosarul, admirabil întocmit de Dumézil și de Eliade, referitor la dialectica armelor divine și la problema mitologică a legării[238]. Dumézil, acumulând un mare număr de observații documentare, încearcă să arate că funcțiile de legător-magician sunt ireductibile în raport cu cele de războinic-tăietor de legături. Varuna legătorul e antiteza lui Indra mânuitorul spadei. Ni se pare însă că Eliade rezolvă judicios această dialectică considerând că legarea și dezlegarea se subordonează activității principale a unui suveran legător. Întrucât la origine simbolul legătorilor este, așa cum am arătat, apanajul divinităților funebre și nefaste[239]. Or, se pare că în persoana lui Varuna are loc un tainic consens psihologic între teama față de vraja legăturilor și speranța într-un remediu suveran împotriva legării mortale. În mod paradoxal Varuna devine legătorul suprem, adică cel care are depline puteri pentru a lega până și demonii legători. Dar dacă Varuna pare contaminat de funcția de legător pe care-o anexează, rămâne fundamental în rolul său de separator uranian, de justițiar[240]. Eliade însuși admite această ambivalență atunci când, referitor la etimologia cuvântului Yoga, provenit din *Yug*, care înseamnă „a lega laolaltă", adaugă paradoxal, răsturnând prin antifrază simbolică motivarea etimologică: „Dacă într-adevăr etimologic Yug înseamnă a lega, e totuși evident că legătura la care trebuie să conducă această acțiune presupune ca o condiție prealabilă ruperea legăturilor care unesc spiritul cu lumea"[241]. Această reflecție a istoricului religiilor subliniază, o dată mai mult pentru noi, însemnătatea proceselor eufemizante și mai ales a antifrazei în demersurile imaginației. Vedem antifraza constituindu-se încă de la primii pași diairetici ai dialecticii, și ambivalența care rezultă de aici — în cazul în speță pentru noțiunea de Yoga — marchează preferința tainică a gândirii umane care constă înainte de toate în a nega existențialul și temporalul. A unifica, „a pune în jug", presupune mai întâi o separare, o purificare a domeniului profan. Dar această ambivalență a legării e deopotrivă începutul unei deplasări a miturilor și imaginilor transcendenței și intransigenței uraniene spre miturile și simbolurile moniste în care temporalitatea vine să se integreze, subjugată de eufemism și antifrază, fapt pe care-l vom studia în cele ce urmează[242].

Indra însuși, războinicul prin excelență, nu se dă în lături spre a se sluji de legături, dar tot pentru a lega niște legători, iar Bergaigne[243] recunoaște această dedublare când scrie că Indra „întoarce împotriva demonului propriile sale viclenii", izbândește asupra Mâyin-ilor prin intermediul Mâyâ-ilor. Eliade relevă numeroase cazuri în care Indra e legător, dar legător prin „contaminare", prin „imperialism mitic care determină o formă religioasă victorioasă să-și asimileze tot soiul de alte atribute divine..."[244]. În sfârșit, până și Dumézil admite că incompatibilitatea dintre legător și mânuitorul spadei nu e atât de absolută pe cât o afirma, că are loc o deplasare de la zeul magician și legător la mânuitorul de arme contondente și tăioase, o transformare a lui Rex în *Dux*[245]. Mai mult, adunarea legislativă primitivă e mai întâi războinică, prezidată de Marte Thincsus. Societatea militară e cea care întemeiază societatea civilă, cum se vădește limpede la Roma și la germanici[246]. Tot astfel în legenda lui Tir ciungul, mâna tăiată e asociată dialectic cu legarea: pentru că a legat cruzimea lupului Fenrir își vâră Tir drept garanție brațul în gura lupului[247].

Același compromis se remarcă în mitologia franceză și creștină. Eroul creștin, pentru a înfrânge monstrul, nu folosește întotdeauna mijloacele expeditive ale spadei: Sfânta Martha „o înlănțuie" pe Tarasque cu cingătoarea ei, de asemenea Sfântul Samson din Dôle își leagă centura de gâtul șarpelui, în vreme ce Sfântul Véran leagă cu un lanț de fier monstrul de la fântâna din Vaucluse și, după Dontenville[248], Apolo sauroctonul din Muzeul Vaticanului „domesticește" reptila și n-o ucide. Mitologul ne indică în acest procedeu al legării o foarte importantă bifurcație — pe care o numește necreștină — a atitudinii eroice față de răul fundamental, și anume: o eufemizare a răului. Monstrul apare ca „amendabil" și se deschide astfel din nou calea spre antifrază, spre răsturnarea valorilor imaginare, al căror simbol ar fi chiar șarpele cu cap de berbec al druizilor (care ne evocă întrucâtva șarpele cu pene amerindian): „Capul de berbec e protector... trebuie să se străduiască a-l dirija pe șarpe, a-l dirija inteligent, adică într-un sens favorabil omului"[249]. Ni se pare că aceeași inflexiune e dată de literatura apocaliptică, pentru care distrugerea definitivă a demonilor e cu grijă diferențiată de capturarea lor. Capturarea, operată cu ajutorul legăturilor sau al lanțurilor, nu e de altfel decât o pedeapsă vremelnică și, după afirmația lui Langton, „înlănțuirea Satanei pe o perioadă care variază în raport cu unele sau altele dintre texte era o trăsătură curentă a concepțiilor demonologice aflate în plină înflorire printre evreii acestei epoci"[250]. Regăsim aceeași distincție în concepțiile zoroastrice. La sfârșitul acestei perioade de

captivitate, Satana e „desferecat" spre a sluji drept auxiliar justiției divine, spre a sluji de pildă generală în acțiunea de distrugere definitivă a răului[251]. Tot în sensul unui compromis prin subordonare vede Jung în animalele încălecate de erou simbolul instinctelor supuse: Agni pe berbecul său, Wotan pe Sleipnir, Dionysos pe măgar, Mithra pe cal, Freyr pe mistreț, Hristos pe asinul său, Iehova pe serafimul monstruos sunt simbolurile unui compromis „cu". Dar toate aceste compromisuri, aceste schițări de antifraze, acești eroi care se abat de la eroism împrumutând armele adversarului, chiar dacă trădează o tainică preferință a imaginației umane și a gândirii, dacă vestesc de pe-acum *Regimul Nocturn* al fanteziilor, rămân totuși pe linia eroismului diairetic.

Eroul pur, eroul exemplar rămâne spintecătorul de balauri. În pofida compromisului dintre spadă și legătură, aceasta din urmă, chiar dacă se reduce la o metaforă juridică, rămâne în mod esențial instrumentul divinităților morții și ale timpului, al Parcelor, al unor demoni ca Yama și Nirrti. Orice apel la Domnul din ceruri se face împotriva legăturilor, orice botez sau iluminare constă pentru om în „a dezlega", „a sfâșia" legăturile și vălurile irealității[252], și după cum scrie Eliade[253], situația temporală și mizeria omului „se exprimă prin cuvinte-cheie care conțin ideea de legare, de înlănțuire, de priponire". Complexul legării nu e așadar decât un fel „de arhetip al propriei situații a omului în lume". Putem deci afirma că în această perspectivă a *Regimului Diurn*, dualist și polemic, suveranitatea preia mai degrabă atributele dezlegării decât pe cele ale legăturilor, și că eroul adoptă vicleșugurile timpului și capcanele Răului printr-o alunecare spre alte intenții. Tocmai în acest context eroic ne apare mitologia Athenei, zeița înarmată, zeița cu ochi scăpărători, atât de puțin feminină și atât de sălbatic fecioară, țâșnită din coapsa lui Hefaistos și din fruntea lui Zeus, stăpâna armelor, stăpâna gândirii, dar totodată stăpâna țesutului[254]. Rivalitatea dintre Athena și Arachne nu rezolvă oare problema ridicată de Dumézil? Zeița înțelepciunii vrea să se măsoare cu țesătoarea mitică, cu una din Parce, doar dintr-un imperialism cuceritor. Dar arma-i preferată rămâne lancea, așa cum pentru Parsifal e spada. Noblețe a spadei sau a lăncii subliniată de întreaga tradiție medievală, care făcea din spadă și din ceremonia investiturii cavalerești atât simbolul unei transmiteri de putere, cât și al probității morale.

Dacă în domeniul armelor ofensive se mai poate destul de ușor delimita ce revine atitudinii eroice propriu-zise și ce e uzurpat de imperialismul imaginarului, această disociere e mai delicată când e vorba de *armele de protecție* ale eroului[255]. Desigur că spada, armă a căpeteniilor, a cuceritorilor victorioși, e întotdeauna însoțită de *lorica*, de platoșa din frunze de aur sau

de scutul Athenei[256]. Dar ambivalența învelișurilor protectoare, ziduri, platoșe, îngrădituri etc., dă loc la confuzii privind izvoarele arhetipale: ele sunt bineînțeles „separare" de exterioritate, dar predispun totodată, cum vom vedea mai târziu[257], când va fi vorba de coajă, la reverii ale intimității ce aparțin cu totul altei familii arhetipale. Trebuie făcut un real efort pentru a separa simbolurile tihnei, ale insularității liniștite, de cele ale „universului împotriva"[258] care înalță zidul sau meterezul. Bachelard nu izbutește niciodată pe deplin să facă distincția între tihna internă și proteguită a orașului, pe de o parte, și aspectul polemic și defensiv al meterezului. De altfel, se lipsește de-o atare analiză în numele „apelului contrariilor care dinamizează marile arhetipuri", constatând că arhetipul casei, făptură puternic terestră, înregistrează apelurile cerești ale regimului diurn al imaginii: „Casei cu rădăcinile bine înfipte îi place să aibă o ramură sensibilă la vânt, un pod în care se aud frunzele foșnind"[259]. Vom adăuga că edificiul care adăpostește e întotdeauna un adăpost care apără și protejează și că există o trecere permanentă de la pasivitate la activitatea sa definitivă. Totuși Bachelard[260], ca și René Guénon, face apel, pentru a diferenția aceste două intenții simbolice divergente, la o diferență de formă în structura împrejmuirii: forma circulară, „rotunjimea deplină", e mai mult sau mai puțin asimilată cu un pântece, în timp ce construcția în formă de pătrat face aluzie la un refugiu defensiv mai definitiv. René Guénon[261] ne atrage atenția că „cetatea" Ierusalimului ceresc are un plan pătrat, în vreme ce grădina Edenului era circulară: „Avem atunci un oraș cu simbolism mineral, în timp ce la început aveam o grădină cu simbolism vegetal". În ciuda acestor subtilități, e foarte greu, într-un context imaginar al zidului sau al orașului, să operăm distincția între intențiile de apărare și cele de intimitate. Nu vom reține din acest izomorfism al armelor decât caracterul defensiv al meterezelor, al șanțurilor și al zidurilor, întrucât rezidă în aceste construcții o voință diairetică ce nu poate fi neglijată, dar pe care doar un context militar o precizează prin spadă sau prin crenel. *Platoșa, incinta fortificată* marchează o intenție de separare, de promovare a discontinuității, și numai cu acest titlu pot fi păstrate aceste imagini despărțitoare fără a impieta asupra simbolismelor intimității.

* * *

Alături de mijloacele războinice de separare, precum spada, platoșa sau zidul de apărare, există procedee magice încorporate unui ritual. Am

menționat mai înainte că toate simbolurile care gravitează în jurul ascensiunii sau al luminii sunt întotdeauna însoțite de-o intenție de purificare. Transcendența, ca și lumina, par să ceară întotdeauna efortul de a distinge. De altfel, toate practicile ascensionale la care am făcut aluzie, fie la șaman sau la psihoterapeut, sunt în același timp tehnici de transcendență și practici de purificare. În aceste scheme, care se caracterizează prin aceea că opun valorile utopice, considerate drept pozitive, negativității existenței, se poate afirma, o dată cu Bachelard, că toate valorile ar putea fi simbolizate „prin puritate"[262]. Faptul de-a privilegia, adică de-a evalua, e deja purificator. Unicitatea clară și distinctă a obiectelor privilegiate e chezășia purității lor, căci „în ochii inconștientului impuritatea e întotdeauna multiplă, abundentă"[263]. Puritatea se învecinează cu precizia unei separări bine efectuate. Orice efort axiologic e mai întâi un catharsis.

E firesc așadar ca în *riturile de tăiere*, de separare, în care spada, redusă la dimensiunile cuțitului, joacă încă un rol discret, să găsim primele tehnici de purificare. Astfel ne apar mai întâi practici ca acelea ale depilării, ablațiunii părului, mutilărilor dentare. Ultimele, de pildă, practicate de membrii comunității Bagobo, sunt explicit făcute „pentru a nu avea dinții ca ai animalelor"[264]. În mod explicit toate aceste practici ale ablațiunii — care nu sunt neapărat ablațiuni cu caracter de jertfă — semnifică o voință de diferențiere față de animalitate. Același e sensul tonsurii la preoții și călugării creștini, la sfinții asceți ai practicii yoga, la călugării budiști sau jainiști, ultimii practicând depilarea completă a trupului, depilare care nu e altceva decât o tonsură dusă la extrem[265]. Tonsura și derivatele ei sunt semne ale renunțării la trup, „această practică înseamnă sfidarea, disprețul față de fascinația, față de avântul procreator al Mayei cu ciclul său vital". Și Zimmer adaugă aceste remarci semnificative cu privire la un Lohan chinez: „E portretul imaginar al unui om care a rupt toate legăturile cu lumea, depășind sclavia vieții fără sfârșit... al unui om care a ridicat sabia tăioasă a cunoașterii discriminatorii și s-a eliberat de toate lanțurile care leagă omenirea de avânturile și de nevoile lumii vegetale și animale..."[266] Intuiția istoricului religiilor regăsește așadar izomorfismul spadei purificatoare și al antitezei legăturilor dintre care ultima purifică. Socotim că riturile de excizie și circumcizie trebuie interpretate într-un context simbolic asemănător. Pentru membrii comunității Bambara[267], de pildă, orice operație are drept scop trecerea copilului din domeniul impur al lui Mousso-Koroni în puterea binefăcătoare a lui Faro. Desigur că ritul, în această cultură fluvio-agrară, se supraîncarcă cu semnificații secundare, dar să stăruim deocamdată asupra a trei elemente deosebit de semnificative ale ansamblului izomorf al

arhetipurilor pe care le studiem acum. E în primul rând sensul purificator al tăișului, separator al lui *wanzo*, apoi rolul protector al tichiei ca „acoperământ al capului", în sfârșit, caracterul vicariant al urechii ca receptacul al atotputerniciei cuvântului. Cuțitul e denumit „cap-mamă a circumciziei"; iar faptul de a-l scoate din teacă înseamnă simbolic purificatul ce-și părăsește prepuțul. Deși operația e legată de un simbolism sexual al focului, cuțitul și penisul sunt totuși purificate prin spălare înainte de actul operator, și anume cu o apă în care a fost înmuiat capătul de fier al unei barde[268]. Lama cuțitului e menită „să atace", „să purifice" de *wanzo*, și datorită cuțitului pe lama căruia e gravată imaginea păsării Tatugu-Koroni, sângele încărcat cu *wanzo* impur se reîntoarce la Mousso-Koroni pământul. Apropierea de locul ceremoniei e interzisă, deoarece se consideră contaminat: există riscul de-a contracta acolo *wanzo*. Purificarea se desăvârșește printr-o retragere de șase zile, printr-o baie în fluviu și printr-un triplu salt pe deasupra unui rug, spre a dobândi siguranța că până și cele mai mici fărâme de impuritate au fost îndepărtate[269]. Iată așadar cum în actul circumciziei însuși converg, într-un remarcabil simbolism purificator, tăișul, focul și apa. Dar capul pacientului constituie deopotrivă obiectul unei atenții deosebite: excizatei i se pune un turban alb, „culoarea lui Faro"[270], circumcișii își pun tichia de circumcizie, țesută din lână albă, care-l protejează pe circumcis în timpul retragerii sale rituale, acesta aflându-se astfel plasat „în lumina protectoare și purificatoare a lui Faro"[271], întrucât capul e partea „capitală" a individului și trebuie să primească îngrijiri speciale. În sfârșit, de acest complex simbolic se leagă urechea, receptacul al cuvântului, ale cărei podoabe sunt meșterite în așa fel încât „să-i stânjenească pe purtătorii de vorbe rele" și care, pe cadavrul circumcișilor, sunt tăiate în locul prepuțului „în chip de circumcizie"[272]. Ceremonia circumciziei e deci pe de-a-ntregul o ceremonie de diaireză cathartică, o restabilire a ordinii, prin spadă, a lumii compromise și confuze; fiecare sex, prin circumcizie sau excizie, fiind purificat de elementele tulburi ale sexului opus, simbolizate de prepuț și clitoris. Spre deosebire de psihanaliștii clasici[273], noi vedem în circumcizie un act mult mai urgent decât faimoasa răscumpărare a castrării sau decât romanțioasa teză din *Totem și Tabu*[274], după care ritualul circumciziei ar fi reminiscența slăbită a castrării tinerilor masculi de către bătrâni. Circumcizia, după cum dovedește studiul antropologic, e deja o filosofie rituală a purificării: ea are drept misiune să despartă masculinul de feminin, ea despică literalmente sexele, după cum trage o categorică linie de demarcație între puritatea masculină, pe de o parte, și feminoidul și coruptul *wanzo*, pe de altă parte. Circumcizia e așadar un

botez prin smulgerea violentă a sângelui spurcat, a elementelor de corupție și de confuzie.

Al doilea arhetip în care se condensează intențiile purificatoare e *limpezimea apei lustrale*. Bachelard[275] semnalează repulsia spontană față de apa murdară și „valoarea inconștientă acordată apei curate". Anumite ape joacă un rol purificator nu ca substanță — contrar interpretării elementare a lui Bachelard —, ci ca limpezime antitetică. Întrucât elementul apă e în sine ambivalent, ambivalență pe care Bachelard o recunoaște deschis când denunță „maniheismul" apei[276]. Această apă purificatoare are din capul locului o valoare morală: ea nu acționează prin spălare cantitativă, ci devine substanța însăși a purității, câteva picături de apă fiind de ajuns spre a purifica o lume: pentru Bachelard[277] stropirea e operația purificatoare primitivă, marea și arhetipala imagine psihologică al cărei grosolan și exoteric dublet e spălarea. Asistăm chiar la momentul trecerii unei substanțe într-o forță „iradiantă", întrucât apa nu se mărginește să conțină puritate, ea și „radiază puritate"[278]. Puritatea nu e oare în chintesența ei rază, străfulgerare și orbitoare strălucire spontană? Al doilea caracter care dublează senzorial limpezimea apei purificatoare și-i întărește puritatea e *prospețimea*. Această prospețime acționează în opoziție cu temperatura călduță a zilei. Fierbințeala focului e și ea purificatoare, întrucât ce i se cere purificării e ca, prin excesele sale, să rupă cu temperatura nici caldă, nici rece a trupului, ca și cu penumbra confuziei mintale. Am arătat în altă lucrare[279] că zăpada, această apă purificatoare prin excelență, purifică atât prin albeața, cât și prin răceala ei. Bachelard remarcă la rândul lui că apa ca izvor al tinereții „trezește" organismul[280]. Apa purificatoare e apa care dă viață dincolo de păcat, de trup și de condiția de ființă muritoare. Istoria religiilor vine o dată mai mult să completeze analiza psihologică: „apa vie", „apa cerească" o regăsim atât în *Upanișade*, cât și în *Biblie* sau în tradițiile celtice și romane[281].

Alt element folosit curent în riturile de purificare e *focul*, botez prin excelență conform unei tradiții pe care-o regăsim în creștinism[282]. Cuvântul *pur*, rădăcină a tuturor purificărilor, înseamnă în sanscrită foc. Trebuie totuși să semnalăm cu atenție cât de polivalent e simbolul focului, cum o arată poate și tehnologia[283]: producerea focului e legată de gesturi omenești și de ustensile foarte diferite. Există două moduri esențiale vădit antitetice de-a obține focul: prin lovire și prin frecare. Pe noi însă ne interesează aci numai prima metodă, întrucât focul purificator e psihologic înrudit cu săgeata arzătoare, cu lovitura cerească și înflăcărată pe care-o constituie fulgerul. Numeroasele amnare cu percuție, sau chiar ciudatul amnar cu piston al

indonezienilor[284], sunt reducții la nivel de ustensile ale brutalei străfulgerări a trăsnetului. În timp ce procedeul prin frecare se asociază cu totul altei constelații psihice, pe care Bachelard a studiat-o foarte bine în *Psychanalyse du feu*, și asupra căreia vom reveni la momentul potrivit[285]. Focul de care ne ocupăm exclusiv în clipa de față e cel folosit de incinerarea indo-europeană, foc ceresc legat de constelațiile uraniene și solare studiate, prelungire arzătoare a luminii. După Piganiol[286], incinerarea ar corespunde credinței în transcendența unei esențe, în nemurirea sufletului: „Din lumea incineraților morții sunt exilați", și aceste preocupări relative la transcendență s-ar opune practicilor înhumării, păstrării în pământ a întregului trup sau a unei părți din el. Piganiol, opunându-l poate un pic imprudent pe Vulcan, „zeu uranian" (de la *volca*, foc, provenit din cuvântul sanscrit *ulkà*, incendiu), lui Saturn chtonianul, asimilează focul purificator cu soarele, foc de înălțare, de sublimare a tot ce se află expus razelor sale arzătoare[287]. Incinerarea, jertfele prin ardere și preocupările spiritualiste care disprețuiesc geografia chtoniană s-ar fi substituit jertfelor sângeroase ale religiilor agrare. La Roma însuși eroul solar Hercule ar fi săvârșit, mitic, această reformă[288]. Există deci realmente un „foc spiritual" separat de focul sexual, și Bachelard[289] însuși recunoaște ambivalența focului care, pe lângă aluzii erotice, comportă și transmite o intenție de purificare și de lumină. Focul poate fi purificator sau, dimpotrivă, valorificat sexual, și istoria religiilor confirmă constatările psihanalistului elementelor: Agni e când un simplu dublet al lui Vâyû purificatorul, când — așa cum bine a arătat Bournouf[290] — rămășița unui ritual de fecunditate agrară. Tot astfel în cultul Vestei, un ritual de purificare foarte accentuat, suprapus pe-un vechi fond agrar, face în mod paradoxal ca zeița să se confunde în numeroase privințe cu divinitățile fecundității, ca de pildă Anahita Sarasvati și Armati[291]. Focul e flacără purificatoare, dar și centru genital al căminului patriarhal. Nu trebuie să căutăm, ca Bachelard ce-l urmează pe Frazer[292], sensul purificator al focului în pregătirea culinară a alimentelor, ci „urmând dialectica focului și a luminii" se formează adevărata virtute de sublimare a focului, iar Bachelard[293] citează admirabila expresie a lui Novalis, care intuiește esența cathartică a focului: „Lumina e geniul fenomenului arderii". Să nu fie oare focul, în mitul lui Prometeu, decât un simplu *ersatz* simbolic al luminii-spirit? Un mitolog poate scrie[294] că focul „e foarte apt să reprezinte intelectul... pentru că îngăduie simbolizării să figureze pe de o parte spiritualizarea (prin lumină), pe de alta sublimarea (prin căldură)".

Considerații antropologice vin să confirme simbolismul intelectual al focului; folosirea focului marchează, într-adevăr, „etapa cea mai importantă a intelectualizării" cosmosului și-l „îndepărtează tot mai mult pe om de

condiția animală". Tocmai pentru acest motiv spiritualist focul e aproape întotdeauna „darul lui Dumnezeu", aflându-se întotdeauna înzestrat cu o putere „apostopeică"[295]. Apostolilor în ziua Pogorârii Sfântului Duh, Sfântului Bonaventura ca și lui Dante divinitatea li se dezvăluie, în manifestările ei uraniene, sub forma focului. Focul ar fi acel „zeu viu și gânditor"[296], care, în religiile ariene ale Asiei, a purtat numele de Agni, de Athar, iar la creștini de Hristos. În ritualul creștin focul joacă de asemenea un rol important: foc pascal, foc păstrat de-a lungul întregului an; și chiar literele titlului crucii ar însemna „Igne Natura Renovatur Integra"[297]. Cu toate acestea, în creștinism ca și în alte religii simbolul focului e încărcat de semnificații ambivalente. Vom vedea că elementul foc, interpretat printr-un cu totul alt regim al imaginii, e strâns legat de miturile învierii, fie prin originea lui xilică la populațiile care folosesc amnarele cu frecare, fie prin rolul pe care-l joacă, în numeroase alchimii[298], în acțiunea de coacere. Reținând deocamdată din reprezentările focului doar simbolismul lor purificator, nu uităm totuși că o imagine strâns legată, natural sau tehnologic, de-o constelație bine delimitată poate emigra pe furiș, datorită unei calități secundare; în cazul care ne interesează aci vedem focul de origine percutantă anexat prin calitatea sa luminoasă unui izomorfism uranian, așa cum apa ne-a apărut dependentă mai degrabă, în ce privește semantismul, de atributele ei: limpezime, tulburare, adâncime etc., decât de trăsăturile ei substanțiale. O dată mai mult constatăm că imaginația nu se organizează printr-o fizică a elementelor, ci printr-o fiziologie pe care am putea-o numi verbală, și prin rămășițele adjectivale și pasive ale acestor cuvinte care exprimă scheme și gesturi. Contrar celor afirmate de gramaticieni[299], adjectivul apare în geneza lui psihologică ca epicatatet, adică așezat mental în fața substanței, în fața substantivului, pentru simplul motiv că adjectivul e mai general decât substantivul, adică se înrudește cu marile scheme verbale care constituie subiectivitatea imaginarului.

Acest izomorfism se mai întărește și prin faptul că, pentru numeroase populații, focul e izomorf păsării. Nu numai porumbelul Pogorârii Sfântului Duh, dar și corbul ignifer al vechilor celți, al indienilor și al australienilor actuali, șoimul sau aușelul sunt păsări esențialmente pirogene[300]. Adeseori colorația unui cioc, a unei creste, a unui penaj hotărăște alegerea păsării de foc, și probabil că acestea sunt motivele pentru care în Europa ghionoaia cu gușă roșcată și mărăcinarul cu gât roșu figurează în legendele focului. Când peștii sunt cei care aduc focul în locul păsării, ei nu îndeplinesc acest oficiu decât prin uzurpare sau furt, ca știuca din *Kalevala*. Pe de altă parte, în sfârșit, spre a completa tabloul acestui izomorfism al focului și al

altor elemente diairetice și spectaculare cu care intră în constelație, focul e foarte adesea asimilat cu cuvântul, ca în *Upanișade*, unde izomorfismul reunește în mod remarcabil piscul, focul și cuvântul: „Care e divinitatea Zenitului? — Agni! — Și Agni pe ce se sprijină? — Pe Cuvânt!"[301] În *Biblie* deopotrivă focul e legat de cuvântul lui Dumnezeu și de cel al profetului ale cărui buze sunt „purificate" cu un tăciune aprins[302]. Regăsim așadar în mod constant, sub simbolismul complex al focului, o temă diairetică foarte marcată și care ne îngăduie să legăm parțial elementul foc, prin lumina pe care-o comportă, de *Regimul Diurn* al imaginii.

Aerul rezumă toate calificările cathartice ale epitetelor elementare pe care le-am studiat: transparență, lumină, receptivitate la fierbințeală ca și la frig. E unul din motivele pentru care Bachelard, într-unul dintre cele mai fructuoase studii ale sale, a putut face din elementul aerian însăși substanța schemei ascensionale[303]. Am notat deja felul în care aerul și cuvântul sunt strâns asociate în tradiția indiană. Să revenim la acea faimoasă teorie a lui *prâna*. Vâyû (de la *va*, care înseamnă a se mișca, a respira) este Zeul primordial prin care se inaugurează întreaga mitologie. Dumézil[304] a arătat că Vâyû (înlocuit uneori cu omologul său războinic Indra) era, pe listele teologice sacrificiale din India, un Zeu inițial. El e „cercetașul", „cel ce dă impulsul". E totodată purificatorul: lui îi revine, după victoria tovarășului său Indra asupra lui Urtra, rolul de „a curăța prin răsuflarea sa o materie infectă"[305]. La iranieni există deopotrivă un zeu al vântului, care poate fi și el inclus în panteonul războinic: vântul e principala din cele zece încarnări ale lui Verethragna. Ianus-ul latin ar juca în Occident același rol de inițiator, și dublul său caracter — precum cel al lui Vâyû — îi îngăduie să constituie un model de dihotomie: ușă deschisă sau închisă, soi de divinitate a „curentelor de aer"[306]. Vâyû e asimilabil mișcării lui prâna, suflu de viață, e mediatorul subtil, „prin aer ca printr-un fir sunt legate lumea aceasta de lumea cealaltă și toate făpturile"[307]. Dar, o dată mai mult, să nu ne lăsăm înșelați în privința ambivalenței legăturii: căci această mediere angelică e mai mult semn de transcendență decât de compromis, fapt ce reiese cu limpezime din panteonul egiptean. Într-adevăr, dacă zeul Chou reprezintă suflul vital, acest principiu care le permite oamenilor să trăiască și morților să reînvie, dacă poate spune în postură de zeu primordial: „eu fac (creaturile) să trăiască și le țin în viață prin acțiunea gurii mele, eu, viața care se află în nara lor, îmi diriguiesc suflarea în gâtlejul lor...", nu e mai puțin adevărat că Chou e marele „despărțitor" al pământului de cer, esența luminii[308]. Desigur, doctrina *prâna* se resimte de pe urma acestei ambivalențe a legăturii, iar Eliade, într-o lucrare fundamentală despre Yoga[309], punând accentul pe

kumbhaka, pe restricția respiratorie, consideră Yoga înainte de toate ca pe-o tehnică de involuție, apropiindu-se mai ales de practicile vitaliste Tao și de-un *Regim Nocturn* al imaginii axat pe meditații asupra economiei vitale, a odihnei și a vieții îndelungate. Dar pe lângă această semnificație „retensivă" și „enstatică"[310] a *prânâyâmei*, accepțiunea populară și tantrică dă practicilor respiratorii sensul principal de purificare. *Prânâyâma* distruge păcatele și purifică *nadi*. Aerul păstrează această putere purificatoare în operațiile de curățire (*dhâuti*) a vezicii completate prin injecții cu apă. *Prânâyâma*, metoda de respirație totală, e în același timp disciplină de purificare totală: „Răsuflarea reținută adună toate deșeurile și acționează ca un purgativ... purificare generală a întregului sistem, dându-ți impresia că ai un trup nou"[311]. Aerul așadar e imaginat în Hata-Yoga ca o tehnică de purificare.

Această concepție coincide cu o credință universală care situează în aerul respirat partea privilegiată și purificată a persoanei, sufletul. E inutil să stăruim asupra *anémos*-ului grecesc sau asupra cuvântului *psyché*, a cărui etimologie e întru totul aeriană. Sau asupra doctrinei ebraice a *nephesh*-ului, simbol al sufletului universal, principiu misterios pe care *Levitic*-ul îl asimilează cu răsuflarea; după Fabre d'Olivet, Moise s-ar fi folosit de acest termen pentru a desemna sufletul, legându-l în mod vădit de răsuflare și de cuvânt[312]. O reprezentare asemănătoare găsim și la membrii comunității Bambara: sufletul *ni* sălășluiește în răsuflare; respirația e numită *ni ma klé*, în traducere literală: „suflet care urcă și coboară", termeni ce descriu însăși mișcarea vieții[313]. Întâlnim chiar la această seminție africană o doctrină de localizare a răsuflării în plexul solar, „ochiul pieptului", foarte apropiată de fiziologia magică a *çakra*-lelor din India, suflete legate de practici respiratorii și de recitarea de *mantra*[314]. E remarcabil faptul că aceste doctrine de fiziologie pneumatică, în care răsuflarea e legată de un plex, au tendința de-a schematiza vertical așa-numitele *çakra:* trei din șapte sunt localizate în cap, în special a șaptea, care nu mai are nimic corporal. Acest izomorfism al răsuflării și al verticalității se regăsește în doctrina lui *ni* a populației Bambara; *ni*-ul omului e localizat în mare parte în cap, chiar în păr, și cel al plantelor în mugurii terminali[315].

Vedem așadar cum aceste tehnici simbolice de purificare prin spadă, foc, apă sau aer subsumează în mod obligatoriu o metafizică a purității. O spiritualizare vine să dubleze procedeele purificatoare, ca și schemele ascensionale. Esența purificării, ca și a ascensiunii, e în cele din urmă *âkâsha*, eterul, substrat simbolic al tuturor esențelor, *çûnya* Vedelor și a tantrismului, *kü-kung*-ul taoismului. Mijloacele de purificare și calitățile cathartice ale

elementelor pe care le-am examinat nu sunt într-adevăr decât reazemul unui soi de chintesență a purității care se manifestă în ele printr-unul din caracterele lor: ascuțișul tăișului, limpezimea apei, lumina focului, imaterialitatea, lipsa de greutate și cvasi-ubicuitatea aerului. O reverie diairetică a acestor materiale se unește cu marile scheme ascensionale spre a se ajunge la un spiritualism care izolează spiritul de toate calificările accidentale. O dată mai mult trebuie să facem constatarea că pentru imaginația diurnă e mai importantă calitatea adjectivală decât elementul substanțial și că adjectivul însuși se resoarbe de regulă în gestul homocentric, în actul pe care-l traduce cuvântul, și care-l suportă.

Într-un articol amuzant consacrat însemnătății pe care a dobândit-o în viața modernă publicitatea mitologică a „saponidelor și detergenților", Roland Barthes[316] a scos bine în evidență faptul că, în cadrul unui complex al purificării, se produc osmoze între elemente, cu accentuări calitative după cum obiectivul e lăudarea unui lichid purificator „gen de foc lichid" cu fenomenologie corosivă și militară și care „ucide murdăria" sau, dimpotrivă, prafuri de săpun și detergenți care se mulțumesc „să alunge" murdăria. „În imagistica Omo, murdăria e un dușman prăpădit, uscătiv și negricios care fuge rupând pământul." Astfel, în schema diairetică, apa de Javel, saponidele și detergenții își dialoghează virtuțile. Dar ceea ce trebuie neapărat remarcat e faptul că „Omo" sau „Persil" nu sunt decât ultimele avataruri publicitare ale arhetipului polițist și justițiar întruchipat de neprihănitul arhanghel victorios în lupta cu demonii negri. Spadă, sabie de foc, făclie, apă și aer purificator, detergenți și substanțe care scot petele constituie așadar marele arsenal al simbolurilor diairetice de care dispune imaginația pentru a tăia, a salva, a separa și a disocia valoarea luminoasă de întuneric. Numai pământul nu e niciodată direct neprihănit și nu devine pur decât după o îndelungă operație alchimistă sau metalurgică, care-l instaurează în demnitatea de metal sau de sare.

IV. REGIM DIURN ȘI STRUCTURI SCHIZOMORFE ALE IMAGINARULUI

Ajunși la capătul acestor șase capitole ale primei cărți, nu putem decât să constatăm remarcabilul izomorfism care leagă diversele simboluri într-un *Regim* specific al imaginii, caracterizat prin constelații simbolice care se polarizează toate în jurul celor două mari scheme, diairetică și ascensională, și în jurul arhetipului luminii. Într-adevăr, gestul diairetic pare a se afla la baza acestui regim de reprezentare, și se pare chiar că, dacă din punct de

vedere reflexologic mișcarea inițială e una de ridicare, e pentru a avea facultatea de a separa mai bine, de a discerne mai bine și de-a avea mâinile libere pentru manevrele diairetice și analitice. În domeniul simbolicii ca și în cel al politicii, dacă ideea de sceptru o precede ca intenție pe cea de spadă, această intenție se actualizează adesea doar prin spadă. Și se poate afirma că actualizarea *Regimului Diurn* al imaginii se face prin spadă și prin atitudinile imaginare diairetice. *Regimul Diurn* e deci esențialmente polemic. Figura care-l exprimă e antiteza, și am văzut că geometria sa uraniană nu căpăta sens decât ca opoziție a fețelor timpului: aripa și pasărea opunându-se teriomorfiei temporale, înălțând visele rapidității, ubicuității și zborului în calea fugii mistuitoare a timpului, verticalitatea categorică și masculină contrazicând și dominând întunecata și vremelnica feminitate; înălțarea fiind antiteza căderii, în timp ce lumina solară era antiteza apei mohorâte și a tenebroaselor orbiri ale legăturilor devenirii. Așadar, *Regimul Diurn* restabilește prin spadă și purificări domnia gândurilor transcendente, împotriva fețelor timpului înfruntate cu imaginarul într-un hiperbolic coșmar. Am urmărit în materialitatea lor antropologică jocul acestor antiteze, și-am putea pentru moment să subintitulăm *Regimul Diurn* al imaginii: *regim al antitezei*. Se cuvine însă să cercetăm cu mai multă precizie căror structuri ale reprezentării imaginare în general le corespunde izomorfismul schemelor, simbolurilor și arhetipurilor studiate în capitolele precedente.

* * *

S-ar părea într-adevăr că acest izomorfism depășește cu mult câmpul imaginarului și că se extinde pe furiș asupra unor sectoare ale reprezentării care, în Occident, se vor pure și necontaminate de imaginație. *Regimului Diurn* al imaginii îi corespunde un regim de expresie și de raționament filozofic pe care l-am putea taxa drept raționalism spiritualist. Pe planul științelor, epistemologia descoperă că, de la Descartes încoace, acest raționalism analitic a fost utilizat în metodele fizico-chimice și că s-a introdus chiar, așa cum vom arăta imediat printr-un exemplu, în demersurile științifice ale biologiei. Întreaga inspirație a unui sistem filosofic ca Sâmkhya pare a fi orientată, după cum o indică și etimologia denumirii[317], prin efortul de „discriminare", de „disociere", între spiritul *purusa* și materia *prakriti*. Dacă optăm pentru o altă etimologie, o dată cu Garbe și Oldenberg[318], pentru care acest termen înseamnă „calcul", „inventar prin enumerare a elementelor constitutive", schema inductoare a noțiunii rămâne totuși cea a unei separări,

a unei disocieri. Și tocmai de această obsesie a disocierii, așa cum va face ceva mai târziu dualismul platonician, e legată marea problemă spiritualistă, anume „ceea ce dăinuie din om după moarte, ceea ce constituie adevăratul eu, element nemuritor al făpturii omenești"[319]. Așa cum adaugă Eliade, comentând *Neti, Neti*, „calea libertății conduce cu necesitate la o desolidarizare de cosmos și de viața profană"[320]. În toată filosofia indiană regăsim laitmotivul soteriologic strâns legat de metodele de discriminări logice: *ânuiksakî*, știința controversei, e omologul lui *atmavidyâ*[321], știința sufletului. Védanta, Sâmkhya și Yoga se rezumă ca dialectici menite să separe Spiritul, Eul, de ceea ce Eliade numește „experiența psihomentală"[322]. Experiență care nu e altceva decât conținutul psihic al avatarurilor, angajărilor și situațiilor temporale.

Nu e prea greu de constatat cum acest *Regim* filosofic al separării, al dihotomiei, al transcendenței, se regăsește în istoria gândirii occidentale: îi dăm de urmă în practicile purificatoare ale pitagorismului acusmatic. Eleatismul parmenidian, „punct de plecare al întregii dialectici grecești"[323], pare a condensa, la jumătatea drumului între concept și imagini, izomorfismul constitutiv al *Regimului Diurn* al reprezentării: statism al transcendenței opus devenirii temporale, disociere a ideii finite și precise, maniheism originar al zilei și al nopții, al luminii și al umbrei, mituri și alegorii relative la ascensiunea solară[324]. O parte esențială a meditației filosofice a Occidentului e pusă o dată cu difuzarea poemului parmenidian. Și cum să ignorezi faptul că acest regim al reprezentării va antrena pe adâncu-i făgaș întreaga operă a lui Platon și tot platonismul? Nu e deloc în intenția cărții de față să studieze direct incidențele imaginației asupra gândirii filosofice, dar cum să nu remarci în treacăt că acest regim al reprezentării structurează două din cele mai importante filosofii ale Occidentului: cea a lui Platon și cea a lui Descartes[325]? Simone Pétrement a consacrat o carte întreagă spre a circumscrie regimul dualist al gândirii, regimul antitezelor la Platon, la gnostici și la maniheeni[326]. E de-ajuns să spicuim câteva titluri de capitole din această remarcabilă lucrare pentru a ne da seama în ce măsură profilul filosofic al gândirii noastre occidentale e modelat de aceste două curente, unul oriental, celălalt elin, unul preluând pe parcurs aportul semitic[327], celălalt fiind prelungirea directă a parmenidismului. Titlurile capitolelor lucrării semnate de S. Pétrement pot servi drept titluri și diferitelor orientări ale conținuturilor reprezentării, întrucât acest context în care se înfruntă „necesitatea" sau „contrariul binelui" cu divinitatea „lumii de apoi", „sufletul și trupul", „cele două imperii", această dialectică al cărei arhetip central e cel al „barierei" care desparte bezna de lumină[328], ne sunt încă familiare. Faptul că-l înțelegem

atât de bine pe Platon și Gnosa provine pare-se de acolo că suntem platonicieni și gnostici înaintea lui Platon și înaintea scrierilor mandeene. Istoria și documentele filosofice vin să se așeze în matca veșnică a structurilor mentale[329]. Ce să mai vorbim de temele filosofiei carteziene? Întregul dualism cartezian, toată inspirația metodei de claritate și distincție e într-adevăr „lucrul cel mai bine distribuit din lume" în imaginația noastră occidentală. Triumful raționalismului e întotdeauna prefigurat de-o imaginație diairetică, și așa cum afirmă Gusdorf[330] cu profunzime: „Raționalismul biruitor tinde spre o filosofie a dublului: spiritul e dublul ființei, așa cum lumea inteligibilă e dublul mai autentic al lumii reale..."

În sfârșit, dacă ne întoarcem spre epistemologie, vom vedea că demersul științific însuși se supune cutărui sau cutărui regim al reprezentării și că noțiunile cele mai pure și conceptele cele mai austere nu se pot desprinde pe de-a-ntregul de sensul figurat originar. Bachelard a scris o carte întreagă[331] pentru a arăta ce greu îi vine științei să se descotorosească de scutecele de imagini și de reveriile proprii primilor ei pași. Să luăm un exemplu concret pe care ni-l oferă filosoful biologiei, G. Canguilhem, care, într-un excelent articol, arată că anumite dispute științifice nu sunt adesea decât rezultatul deosebirilor de regimuri ale imaginii[332]. Antagonismul tradițional dintre citologi mai mult sau mai puțin mecaniciști și histologi adepți ai continuu-ului nu se datorează pare-se decât valorificării pozitive sau negative a imaginii unei membrane celulare. Reprezentarea celulei vii, echivocă precum cea a orașului, a meterezului etc. ..., e dintre acelea în care imaginația se poate axa fie pe aspectul diairetic al unei reverii privind discontinuu-ul, fie pe aspectul nuclear, centripet al infinitului mic, angajându-se atunci într-o reverie privind intimitatea. Să nu luăm în considerare decât primul regim al imaginii celulare, regimul diairetic. Hooke, ne spune Canguilhem, operând o secțiune fină într-o bucată de plută, îi observă structura compartimentată. Și epistemologul stăruie asupra „supradeterminării afective"[333] a unei astfel de imagini, căutând îndărătul acestei compartimentări, pe care-o derivă din contemplarea unui fagure de miere, coordonate sociologice: valoarea cooperării constructive, a asocierii. Noi credem însă că, înainte de toate, trebuie să stăruim asupra valorii de compartimentare în sine, asupra schematismului diairetic care precede orice reverie privind compartimentarea. Întrucât această valoare marchează net alegerea întregii reprezentări pentru un regim exclusiv, pentru o opțiune definitivă dincolo de cele două pulsiuni imaginare între care a „oscilat": fie imaginea „unei substanțe fundamentale, fie o compoziție alcătuită din părți de atomi..."[334] etanși și individualizați. Cu alte cuvinte, vedem aci triumfând un regim de

reprezentări biologice „celular", opuse unui regim protoplasmatic și citoblastemic. Canguilhem[335] arată chiar că prin avataruri „fibrilare", tot o structură celulară obsedează și reprezentarea unui Buffon, un „atomism biologic" calchiat după mecanica newtoniană, rudă apropiată cu atomismul psihologic al lui Hume. Astfel, imaginea peretelui despărțitor, schema diairetică ce-o structurează și constituie împreună cu ea *Regimul Diurn*, e cu-adevărat axiomatică pentru un întreg sector de reprezentări care reunește gânduri atât de felurite ca acelea ale biologului, fizicianului mecanicist, psihologului sau filosofului. Am văzut pe scurt că o anumită perenitate a acestui regim, de la filosofia Sâmkhya la epistemologia celulei, ferește de motivații culturaliste. Ne rămâne acum să aflăm dacă psihologia ne poate da precizări asupra simptomaticii acestui regim al reprezentării umane.

* * *

Ne rezervăm pentru mai târziu[336] studierea raporturilor dintre arhetipologie și tipologia psihologică, așa cum ne-am mulțumit să constatăm în paragraful precedent unele raporturi între anumite faze istorice ale gândirii umane și *Regimul Diurn* al reprezentării. După cum am subliniat în treacăt o înrudire incontestabilă între arhetipurile studiate în capitolele precedente și reprezentările platonismului și gnosticismului, tot așa trebuie să notăm, și-am mai remarcat faptul[337], înrudirea incontestabilă a *Regimului Diurn* al imaginii cu reprezentările schizofrenicilor.

Desigur, trebuie de pe-acum să se înțeleagă bine ce diferență vom face între structurile schizomorfe caracteristice *Regimului Diurn* al reprezentării și tipologiile schizofrenice sau schizoide. Și mai întâi ne simțim datori să subliniem falsele diagnostice și greșelile pe care le întâlnim la psihiatri în definirea schizofreniei. Greșeala cea mai vestită ni se pare cea a lui Jaspers în ce privește diagnosticul de schizofrenie pe care-l stabilește lui Van Gogh, diagnostic negat pe drept cuvânt de doctorița Minkowska, de Leroy și Doiteau, ca și de Riese[338]. Ne putem de asemenea întreba dacă schizofrenia descrisă și tratată de Séchehaye nu e radical opusă celei studiate de Minkowski[339]: una e angoasă în fața viziunii schizomorfe a universului, cealaltă, dimpotrivă, euforie, delectare morbidă în fața *Spaltung*-ului. Una dorește vindecarea, cealaltă pare a se simți admirabil în halucinațiile bolii. Dar nu vom ține seama de această variație de atitudine tipologică a bolnavului în fața formelor arhetipale ale maladiei. Desigur, dacă refuzul

acestor forme, dacă voința de a combate „tărâmul iluminării"[340], dacă țipetele și gesticulațiile concepute ca gesturi de apărare se află de-acum pe calea vindecării, nu e mai puțin adevărat că, și în acest caz limită în care bolnavul pare să aibă oroare de formele și imaginile vehiculate de maladie, aceasta prezintă un ansamblu de forme și de structuri care constituie un coerent sindrom al schizomorfiei, sindrom în care regăsim sub aspect caricatural elementele simbolice și schematice ale *Regimului Diurn* al imaginației. N-avem câtuși de puțin intenția să descriem tipul de personalitate schizoidă sau schizofrenă, ci pur și simplu, în cadrul izomorfismului constelațiilor de imagini ale *Regimului Diurn*, să punem în evidență anumite structuri schizomorfe ale reprezentării. Vom vedea mai târziu că personalitatea se poate converti de la un regim la altul, și în cazul acesta, cum a arătat Séchehaye, se produce vindecarea[341]. Dar structurile arhetipale și legăturile lor izomorfe rămân neschimbate, intangibile, într-un fel de obiectivitate numenală a regimurilor de reprezentare. La drept vorbind, până și portretul „raționalului" pe care ni-l trasează Minkowski[342] e mai degrabă un sindrom de regim al reprezentării decât un tip caracterologic.

Se pot într-adevăr recunoaște în această descriere trăsăturile structurale cele mai tipice ale *Regimului Diurn* al imaginii. „Raționalul, scrie Minkowski, se complace în abstract, în nemișcare, în solid și în rigid; ceea ce se mișcă și e intuitiv îi scapă; mai mult gândește decât simte și n-are capacitatea de-a sesiza prompt; e rece ca și lumea abstractă; discerne și separă, iar prin aceasta, obiectele, cu contururile lor tranșante, ocupă în propria-i viziune a lumii un loc privilegiat; astfel ajunge la precizia formei..."[343] Iată efectiv o descriere a „sindromului spadei", prezentând în perspectivă, în sprijinul procesului diairetic, întreaga trudă stăruitoare a metodelor care, prin lungi șiruri de raționamente, vor să explice transcendența. Acest raționalism extrem și, la limită, „morbid"[344] scoate puternic în relief structurile schizomorfe ale *Regimului Diurn* al reprezentării.

Prima structură schizomorfă pe care o pune în lumină amplificarea patologică e o accentuare a acelui „recul"[345] în raport cu un element dat care constituie atitudinea reflexivă normală. Acest recul devine atunci „pierdere a contactului cu realitatea", „deficit pragmatic", „pierdere a funcției realului", „autism"[346]. Bleuler[347] definește autismul ca desprindere de realitate, gândirea și somațiile sale nemaiîmbrăcând decât o semnificație subiectivă. De pildă, o bolnavă situează punctele cardinale după preferințele sale personale: nordul localizându-se în fața ei. La fel un bolnav care urinează confundă acest act cu ploaia și imaginează o întreagă reverie în care el „stropește lumea"[348]. Acest recul, această distanță pusă între bolnav și lume,

creează acea atitudine de reprezentare pe care am numit-o „viziune monarhică", iar psihiatrul poate și el vorbi de „turn de fildeș" în legătură cu atitudinea bolnavului său, acesta îndepărtându-se cu totul de lume „spre a-i privi de sus, ca un aristocrat, pe ceilalți cum se zbat..."[349]. Testul Rorschach traduce acest autism printr-un sindrom descris de Monnier[350]: ești mai ales uimit de puținătatea răspunsurilor banale, de sporul invers al răspunsurilor originale bune sau rele, de lipsa sau raritatea marilor detalii normale, de lipsa sau raritatea răspunsurilor formă-culoare. După Bohm[351], pierderea funcției „eu-aci-acum" s-ar manifesta prin referințe personale și prin asociații spontane. Astfel, structura schizomorfă primară n-ar fi altceva decât această capacitate de autonomie și de abstractizare față de mediul înconjurător, care începe de la umila autocineză animală, dar se amplifică la bipedul uman prin poziția verticală eliberatoare a mâinilor și uneltelor, prelungirea acestora.

Cea de-a doua structură, pe care o găsim în mod expres legată de această facultate de-a face abstracție care e semnul distinctiv al omului reflectând în afara lumii, e faimoasa *Spaltung*. Aceasta, după cum remarcă Minkowski[352], nu e *Zerspaltung*, adică dezagregare. E prelungirea reprezentativă și logică a atitudinii generale autistice. În *Spaltung* vom pune accentul nu atât pe atitudinea caracterologică de „a se separa", cât pe comportamentul reprezentativ de „a separa". Testul Rorschach scoate bine în evidență noțiunea de *Spaltung*. Astfel, planșa a III-a, unde apare foarte firesc să vezi chelneri, omuleți etc..., e interpretată îmbucătățit: subiectul nu vede decât capul, gâtul, brațele[353]. În descrierile schizomorfe revin fără încetare termeni ca „defalcat, împărțit, separat, tăiat în două, fragmentat, știrbit, ciopârțit, ros, dizolvat..."[354], care scot în evidență până la obsesie „complexul spadei". Bolnava studiată de Séchehaye folosește numeroase expresii caracteristice noțiunii de *Spaltung*[355]. Obiectele, sunetele și ființele se „decupează", sunt „despărțite". De unde aspectul artificial pe care-l dobândesc obiectele naturale lipsite de finalitatea lor mondenă: „Copacii și gardurile erau de carton, așezate ici și colo ca niște accesorii de teatru". Personajele nu sunt decât niște „statui", niște „marionete", niște „manechine puse în mișcare de-un mecanism", niște „roboți", niște „machete". Viziunea schizomorfă a universului antrenează nu numai la reveria privind animalul mașină, dar și la reveria privind cosmosul mecanizat. O furie analitică pune stăpânire pe reprezentarea schizofrenicului: chipurile sunt „decupate ca un carton"[356], fiecare parte a feței e percepută ca separată, independentă de celelalte. Bolnavul repetă neobosit: „totul e separat... detașat, electric, mineral"[357]. În sfârșit, până și această *Spaltung* se materializează în ochii imaginației și devine „zidul de

bronz", „zidul de gheață"[358] care-l desparte pe bolnav „de toate și de toți" și reprezentările lui unele de altele.

Cea de-a treia structură schizomorfă, decurgând din acea tendință obsesivă a disocierii, e ceea ce psihiatrul numește „geometrismul morbid"[359]. Geometrismul se exprimă printr-un primat al simetriei, al planului, al logicii celei mai formale în reprezentare ca și în comportament. Încă de la vârsta de șaisprezece ani un bolnav e obsedat de-un joc de cuburi, e urmărit de-o manie a simetriei în felul cum se îmbracă, în felul cum merge pe mijlocul drumului. Pentru bolnav, spațiul euclidian devine o valoare supremă care, de pildă, îl face să nege monedei orice valoare, ea ocupând prea puțin loc, în timp ce gara din Lyon „mărită" are o importanță primordială[360]. Valoarea acordată spațiului și amplasării geo-timpului. Aceste antiteze conceptuale nefiind decât prelungirea antitezelor imaginative pe care le semnalam la începutul acestei lucrări în opera unor mari poeți[361]. Și până la urmă toate se rezumă la antiteza constitutivă a celor două părți din această primă carte: e antiteza timpului, a multiplelor sale fețe, și a *Regimului Diurn* al reprezentării, încărcat cu figurațiile lui verticalizante și cu semantismul lui diairetic, ilustrat de marile arhetipuri ale *Sceptrului* și *Spadei*.

În concluzia la acest tablou al structurilor schizomorfe exacerbate de boală e necesar să-l lăsăm pe bolnav însuși să rezume izomorfismul rigid al regimului general al reprezentărilor sale. Vom vedea, în acest monolog al unui schizofrenic relatat de Minkowski[362], îmbinându-se un *Weltanschauung* geometric pe care l-am putea califica drept cartezian, plus ici-colo câteva accente parmenidiene, cu reverii antibergsoniene despre soliditate ca ideal; în sfârșit, solidul atrage după sine imaginația stâncii și a muntelui. „Nu vreau pentru nimic în lume să-mi modific planul, spune bolnavul, mai curând viața decât planul. Gustul de simetrie, de regularitate e ceea ce mă atrage la acest plan al meu. Viața nu denotă nici regularitate, nici simetrie, și de-asta fabric realitatea." Pentru a întări acest intelectualism triumfător, bolnavul precizează: „... starea mea de spirit constă în aceea că n-am încredere decât în teorie. Nu cred în existența unui lucru decât atunci când am demonstrat-o..." Și reluând pe seama lui vechiul vis cartezian referitor la „Mathesis universalis": „Totul se va reduce la matematică, chiar și medicina, și impresiile sexuale..." Apoi voința de-a geometriza se simplifică într-o viziune parmenidiană, în care bolnavul se întreabă dacă cel mai înalt grad de frumusețe n-ar consta pentru trup în a avea o formă sferică. Reverie ce se amplifică într-o viziune cubistă a lumii: „Caut imobilitatea... tind spre odihnă și imobilizare. De aceea îmi plac obiectele imuabile, casetele și zăvoarele, lucrurile rămase permanent la locul lor și care nu se schimbă

niciodată". Această viziune cézanniană a universului se adâncește în meditație privind substanța ființei: „Piatra e nemișcată, pământul dimpotrivă se mișcă, așa că nu-mi inspiră nici o încredere...". În sfârșit, meditația asupra pietrei atrage în mod firesc imaginea muntelui, dialectica piscului și a prăpastiei, redescoperind tehnicile purificatoare foarte apropiate de practicile sabbatice și care îngăduie separarea celor doi termeni antitetici: „Trecutul e prăpastia, viitorul e muntele. De aceea mi-a venit ideea să las o zi-tampon între trecut și viitor. În cursul acestei zile încerc să nu fac absolut nimic. Am stat așa odată douăzeci și patru de ore fără să urinez...".

Am ținut să citățm această lungă pagină spre a-i sublinia paradoxala coerență. Se pare că bolnavul, mai mult ca oricare altul, se lasă pe deplin în voia dinamismului imaginilor. Toate reprezentările lui sunt supuse atunci unui regim unic. Totuși, o mai repetăm o dată, acest regim nu se confundă cu modificarea caracterială produsă de maladie, întrucât acest regim nu are în sine nimic patologic, având ca substrat marile gesturi naturale care gravitează în jurul reflexelor posturale dominante și al condiționărilor lor normale. Structurile schizomorfe nu sunt așadar același lucru cu schizofrenia, ele rămân și se mențin în niște reprezentări considerate normale. Vom vedea, drept urmare, că ele nu se confundă nici cu tipologia unui caracter psihic particular, nici cu vreo presiune culturală oarecare. Pentru moment, după ce-am arătat că *Regimul Diurn*, regimul antitezei, e net caracterizat prin structuri schizomorfe ce pot fi studiate sub forma lor excesiv mărită de către lupa bolii, ne rămâne să arătăm cum poate imaginația să răstoarne valorile atribuite termenilor antitezei. Cum poate spiritul să se vindece de exclusivismul schizomorf care e schizofrenia[363], cum poate să treacă de la un regim la altul și să-și convertească viziunea filosofică a lumii, e ceea ce vom studia acum în constituirea marilor teme ale *Regimului nocturn* al imaginarului. În concluzia acestei prime părți putem spune că ne-am verificat postulatul inițial conform căruia sensul propriu, și care se crede conceptual, vine întotdeauna după sensul figurat. La structurile mai generale ale reprezentării se ajunge prin atitudini ale imaginației, și imaginea spadei, coordonatele ei spectaculare și ascensionale sunt cele ce vestesc structurile schizomorfe, și anume neîncrederea în raport cu datele conștiinței, cu ispitele timpului, voința de disociere și de analiză, geometrismul și căutarea simetriei și, în sfârșit, gândirea prin antiteze. Am putea defini *Regimul Diurn* al reprezentării drept traseul reprezentativ care se întinde de la prima și încâlcita glosă imaginativă grefată pe reflexele posturale până la argumentarea unei logici a antitezei și a platonicei „exilări din astă lume"[364].

NOTE

[1] Cf. *infra*, p. 414 și urm.

[2] Cf. Kostyleff, *op. cit.*, p. 230.

[3] Cf. Desoille, *op. cit.*, p. 55.

[4] Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 24.

[5] Cf. F. Minkowska, *De Van Gogh et Seurat*, p. 108, p. 43; cf. Volmat, *Art psychopath.*, p. 54.

[6] Cf. referitor la jocul de cărți Tarot: Maxwell, *Le Tarot*, Alcan, 1923; Papus, *Le Tarot des Bohémiens*, Carré, 1885, și nr. din aug.—sept. 1928 al publicației *Voile d'Isis*. (Tarot — joc de cărți care cuprinde, în afara celor patru serii obișnuite, o suită de figuri: douăzeci și două în total, n.t.)

[7] Cf. M. Bonaparte, *Psych. anthrop.*, p. 67.

[8] Cf. M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 71.

[9] Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 18.

[10] Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 364; cf. Schelling, *Philo. de la Mythologie*, II, p. 214, care trimite la rându-i la Aristotel: *De Coelo*, IV, 4; II, 2.

[11] Cf. Desoille, *op. cit.*, și *Le Rêve éveillé en psychothérapie*, p. 297—300. Cf. Jean-Paul (*Säm. Werke*, XVII, p. 164—165) a presimțit caracterul axiomatic al celor două polarizări verticale: „Nu putem obține sau împiedica cu forța înălțarea anumitor imagini dinlăuntrul tenebrosului abis al spiritului".

[12] Cf. experiența Dr. Arthus, în *Le Test du village*, p. 291; verticalitatea în alcătuirea testului este interpretată ca „echivalent al activității spirituale și al detașării de sine".

[13] Koffka, *Principleș of Gestalt psycho.*, p. 219.

[14] Gibson și Maurer, *Determinants of perceived vertical and horizontal*, în *Psychol. Review*, iul. 1938, p. 301—302.

[15] Kostyleff, *op. cit.*, p. 103.

[16] Cf. Piaget, *La Construction du réel chez l'enfant*, p. 18, 95 și urm.

[17] Cf. Eliade, *Traité*, p. 96 și urm.

[18] Eliade, *Le Chamanisme*, p. 122–125; cf. Kai Donner, *La Sibérie*, p. 222 și urm. „Există credința că șamanii ostiacilor de pe Ienisei locuiesc în părul (= razele) soarelui, precum păduchii în capul oamenilor." Șamanul folosește de asemenea ca talisman de magie simpatică o veveriță-zburătoare.

[19] *Gen.*, XXVIII, 12.

[20] Bachelard, *Air*, p. 53; cf. *Paradisul*, XXI–XXII.

[21] Citat de M. Davy, *op. cit.*, p. 165.

[22] M. Davy, *op. cit.*, p. 175. Cf. pl. XIII reproduce o miniatură din *Hortus Deliciarum* reprezentând scara virtuților, unde sunt redate dialectic temele înălțării și căderii, păcătoșii poticnindu-se pe treptele *negre* ale scării.

[23] Cf. St. Paul, III, *Corinth.*, XII, 2.

[24] Baudouin, *V. Hugo*, p. 192.

[25] Cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 194.

[26] Eliade, *Images et symboles*, p. 63.

[27] Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 33; cf. platonismul subiacent acestei imaginații, *Phaidon*, 80 c; *Phèdre*, 247 c, 248 a; *Rép.*, VII, 529 d.

[28] *Piatră sacră* considerată în vechime drept sălaș al unui zeu (n.t.).

[29] Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 384.

[30] Cf. Eliade, *Images et symboles*, p. 53; cf. Dumézil, *Dieux des Germains*, p. 54.

[31] Cf. Piganiol, *Origines*, p. 95.

[32] Citat de M. Davy, *op. cit.*, p. 13.

[33] Cf. la Eliade, *Traité*, p. 191, confuzia care domnește în tentativa de sintetizare a cratofaniilor litice.

[34] Cf. W. Cohn, *La Peinture chinoise*, p. 15; Granet, *Civilisation chinoise*, p. 278; *Pensée chinoise*, p. 118, 141.

[35] Cf. Dontenville, *Mythologie française*, p. 94 și urm.

[36] Cf. Dauzat, *Toponymie française*, p. 80 și urm.

[37] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 47, 203.

[38] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 67—69.

[39] Cf. *op. cit.*, p. 78, 83.

[40] Cf. *op. cit.*, p. 246, 302.

[41] *Corb* în lb. franceză (n.t.).

[42] Dontenville, *op. cit.*, p. 91.

[43] Cf. Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 29, 30, 32.

[44] Bachelard, *op. cit.*, p. 36.

[45] Cf. *op. cit.*, p. 71, 78, 65.

[46] Cf. Bochner și Halpen, *op. cit.*, p. 62; cf. Desoille, *L'Exploration de l'activité*, p. 174.

[47] Citat de Bachelard, *op. cit.*, p. 99.

[48] *Op. cit.*, p. 103.

[49] Bachelard, *op. cit.*, p. 83.

[50] Referitor la corbul demiurgic, cf. G. F. Coxwell, *Siberian and Other Folk-Tales*, p. 77. Cf. Harding, *op. cit.*, p. 60. Cf. Arnould de Grémilly, *Le Coq*, p. 23, 48, 82.

[51] Cf. Piganiol, *Orig. de Rome*, p. 105—107.

[52] Baudouin, *V. Hugo*, p. 35—36.

[53] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 108.

[54] Jung, *Libido*, p. 26.

[55] Bachelard, *Air*, p. 28—29.

[56] *Phèdre*, 251 b și urm.; cf. M. Davy, *op. cit.*, p. 168.

[57] Citat de Bachelard, *Air*, p. 82.

[58] Leroi-Gourhan, *Homme et matière*, p. 80 și urm.

[59] Reprodusă în Grillot de Givry, *Musée des sorciers*, p. 393.

[60] În terminologia alchimistă: preschimbarea metalelor în aur, căutarea pietrei filosofale (n.t.).

[61] Bachelard, *Air*, p. 83.

[62] Citat de Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 191.

[63] *Isaïe*, VI, 2.

[64] Cf. *supra*, p. 154 și urm.

[65] Bachelard (*L'Air et les songes*, p. 72, 92) remarcă faptul că în *Séraphita* lui Balzac săgeata este imagine incitatoare.

[66] Cf. Jung, *Libido*, p. 278.

[67] *Kena Upan.* I, 1; *Mundaka Upan.*, I, 3.

[68] Cf. Granet, *Pensée chinoise*, p. 367 și urm. Căpetenia e un arcaș, minunată pildă de izomorfism în sânul principiului Yang, în care se îmbină suveranitatea, înaltul, masculinitatea, victoria, arcul și săgețile.

[69] *Mundaka Upan.*, II, 4—6.

[70] Citat de Senart, *op. cit.*, p. 338; cf. p. 334.

[71] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 180—182; cf. Granet, *op. cit.*, p. 145; cf. *Gen.*, IX, 13—17, și *Iliada*, XVII, 547 și urm.

[72] Eliade, *Traité*, p. 17 și urm.

[73] Cf. Dontenville, *Myth. franç.*, p. 34—36.

[74] Cf. Séchehaye, *Journal d'une schizophrène*, p. 4—6.

[75] Eliade, *op. cit.*, p. 68.

[76] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 68; cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 140; cf. Mauss, *Année sociol.*, IX, p. 188; XII, p. 111.

[77] Cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 61; Krappe, *op. cit.*, p. 69.

[78] Cf. Granet, *Pensée chinoise*, p. 511, 522.

[79] Cf. *Mund. Upan.*, I, 1—2; II, 2—5.

[80] Piganiol, *op. cit.*, p. 93.

[81] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 94.

[82] Bachelard, *Rêv. volonté*, p. 385.

[83] *Op. cit.*, p. 380.

[84] Eliade, *Traité*, p. 63.

[85] Cf. Leenhardt, *Notes d'ethnologie*, planșa XIX, 4.

[86] Cf. Lowie, *op. cit.*, p. 262—263.

[87] Freud, *Le je et le tu*, cap. III, p. 162 și urm.

[88] Eliade, *op. cit.*, p. 63 și urm.

[89] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 71 și urm.; cf. Granet, *Pensée chinoise*, p. 354, 458—471.

[90] Cf. *supra*, p. 141, 142, 143.

[91] Cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 14—15, 29—30, 33—34.

[92] Baudouin, *op. cit.*, p. 34.

[93] Cf. Dumézil, *Mithra-Varuna*, p. 130; cf. *Indo-Europ.*, p. 206.

[94] Cf. Dumézil, *Tarpeia*, p. 113 și urm.

[95] Cf. Dumézil, *Indo-Européens*, p. 198. De asemenea, în panteonul vechiului Mexic, soarele e în același timp Quetzalcoatl, regele-preot care se jertfește, și Uitzilopochtli, eroul războinic. Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 24.

[96] Cf. Dumézil, *Mithra-Varuna*, p. 60.

[97] Cf. Dumézil, *Les Dieux des Germains*, p. 27.

[98] Cf. Dumézil, *Germ.*, p. 20, *Indo-Europ.*, p. 21, 22.

[99] Cf. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*.

[100] Cf. Hildegarde de Bingen și Honorius Augustodunensis, citați de M. Davy, *op. cit.*, p. 107, 108.

[101] Cf. Eliade, *Le Yoga*, p. 238.

[102] Bachelard, *Rêv. volonté*, p. 363—364.

[103] Cf. H. Breuil, *Le Feu et l'industrie lithique et osseuse à Chou-Kou-Tien (Bull. soc. géol. China*, XI, 1931, p. 147) și P. Wernert, *Le culte des crânes à l'époque paléolithique*, în *Hist. Gén. Relig.*, I, p. 53 și urm.

[104] Wernert, *op. cit.*, p. 71; cf. E. Lot-Falck, *Les Rites de chasse chez les peuples sibériens*, p. 209 și urm., 213, 218.

[105] Cf. Wernert, *op. cit.*, p. 68; cf. M. Bonaparte, *Psych. anthr.*, p. 71.

[106] Cf. Wernert, *op. cit.*, p. 67.

[107] Cf. Dieterlen, *op. cit.*, p. 65, nota 3; cf. importanța atribuită capului cu prilejul ceremoniilor inițiatice ale cultului Vaudou, noțiuni ca „oală-cap", „meșter cap" și practica „spălării capului", în Métraux, *Le Vaudou haïtien*, p. 178—179.

[108] Baudouin, *V. Hugo*, p. 14—15.

[109] Cf. *infra*, p. 212 și urm.

[110] Citat de M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 71, nota 1; cf. p. 73; cf. Lot-Falck, *Les Rites de chasse*, p. 173, 205 și urm., 209 și urm.

[111] Cf. M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 62, îl citează pe Seligman: în argoul italienesc penisul e denumit „corno"; cf. *op. cit.*, p. 51—54; cf. *Job*, XVI, 15; *Amos*, VI, 13; *Ps.*, CXLVIII, 14; XCII, 11.

[112] Cf. *Rig. Veda*, VII, 86—6.

[113] Cf. M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 51; cf. Lot-Falck, *op. cit.*, planșele II, VII.

[114] Cf. M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 56; cf. 57—60; cf. Breuil, *op. cit.*, p. 427; Wernert, *op. cit.*, p. 61—63.

[115] Cf. M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 76—79.

[116] Cf. Vialar, *Le Grande Meute*; și *Règlement taurin*, text oficial, trad. M. L. Blancon; cf. Sicilia de Arenzana (F), *Las Corridas de toros, su origen...*

[117] M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 80.

[118] Cf. *supra.*, p. 163 și urm.

[119] Cf. Lot-Falck, *op. cit.*, p. 97; în special p. 128: *„La femme et la chasse"*.

[120] Cf. *supra*, p. 108, 109.

[121] Cf. M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 63.

[122] Cf. de asemenea S. de Ganay, *Une Graphie soudanaise du doigt du créateur*, în *An. musée Guimet*, vol. CXXXIV, nr. 1, 1951, p. 46. Autorul arată importanța mâinii drepte, căreia i se interzice, de pildă, să atingă sexul, întrucât e sfințită și într-o anume privință e *„vicarul* lui Dumnezeu".

[123] Cf. Eliade, *Images et symboles*, p. 97—98.

[124] Bachelard, *Air*, p. 55.

[125] Cf. Desoille, *Exploration*; cf. p. 70—74, 29—30; cf. p. 31. „Pe măsură ce ședințele se repetă, imaginile devin din ce în ce mai strălucitoare și mai imateriale, până ajung să se reducă la o impresie de lumină intensă în care forme foarte simple și armonioase apar ca un joc de lumini profilându-se pe un fond de intensitate luminoasă orbitoare... Aceste imagini sunt însoțite de o stare euforică remarcabilă, pe care subiectul le traduce prin cuvinte ca seninătate, beatitudine."

[126] Séchehaye, *Journal d'une schizophrène*, p. 4, 5, 20, 21.

[127] Séchehaye, *op. cit.*, p. 6.

[128] *Op. cit.*, p. 38.

[129] *Op. cit.*, p. 21.

[130] Citați de M. Davy, *op. cit.*, p. 100; cf. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, p. 84.

[131] Cf. Eliade, *Traité*, p. 63, 68.

[132] *Mundaka Upan.*, II, 2 (7, 9, 10); III, 1 (4); III, 1 (7—8); III, 2 (1).

[133] Cf. Dieterlen, *op. cit.*, p. 27.

[134] *Op. cit.*, p. 29. Chiar în simbolica vechilor mexicani, în care albul e culoarea apusului, e un alb asociat totuși cu culoarea „primelor raze ale aurorei", iar victimele jertfelor omenești sau ale zeilor reînviați, ca Tlauizcalpantecutli, de pildă, sunt reprezentate cu podoabe de culoare albă; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 72, 73, 75.

[135] Cf. Griaule, *Dieu d'eau*, p. 20 și urm.

[136] Desoille, *op. cit.*, p. 70—74; cf. Bachelard, *Rêv. volonté*, p. 399.

[137] Cf. Bachelard, *L 'Air et les songes*, p. 194.

[138] Lamartine, Hölderlin, Goethe, Claudel, citați de Bachelard, *op. cit.*, p. 197, 199, 201. Cf. Simbolismul nuanței coloristice *turquoise* asimilat cu focul solar la vechii mexicani. Soustelle, *op. cit.*, p. 71.

[139] Bochner, *op. cit.*, p. 47. Contrar celor susținute de Bohm (*op. cit.*, I, p. 176). Acesta, deși recunoaște deosebita raritate a „șocului albastru", declară fără a da vreo explicație: „Într-un sens pare să fie replica șocului negru". Or, trebuie să se țină seama de saturație, iar planșele X și VIII ale testului Rorschach sunt pictate într-un albastru intermediar care poate fi văzut ori azuriu și decolorat prin iluminare, ori albastru-închis. Limba germană, ca și cea franceză, nu indică aceste nuanțe de intensitate, contrar celor petrecute cu „roșu" și cu „trandafiriu".

[140] Cf. K. Goldstein și O. Rosenthal, *Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus*, p. 10, 23 și urm.; cf. D. I. Mason, *Synesthesia and Sound Spectra*, în *Word*, vol. 8, nr. 1, 1952, p. 41 și urm.; cf. R. L. Rousseau, *Les Couleurs*, p. 42 și urm., referitor la albastru, „culoarea Înțelepciunii și a sublimării. Cf. poemul lui Mallarmé: *L'Azur*.

[141] Cf. L. Rousseau, *op. cit.*, p. 128 și urm., „auriul" e înrudit coloristic cu galbenul.

[142] Cf. Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, p. 176.

[143] Cf. *infra*, p. 253. Referitor la simbolismul „galbenului" solar, cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 70.

[144] E. Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, III, p. 13, 14.

[145] *Apocal.*, I, 12; XIV, 14; XIX, 12—13; XIX, 22. Cf. *Marc*, IX, 2, 3, 4.

[146] Cf. Eliade, *Traité*, p. 62; *Mundaka Upan.*, II, 25 și urm., și cf. Jung, *Libido*, p. 97.

[147] Cf. Diel, *op. cit.*, p. 102, 209; cf. L. Rousseau, *op. cit.*, p. 131, *Le jardin des Hespérides*.

[148] Cf. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, p. 135, 143; cf. Hutin, *L'Alchimie*, p. 25—71.

[149] Lanza del Vasto, *Commentaires des évangiles*, p. 137.

[150] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 101—104.

[151] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 90.

[152] *Op. cit.*, p. 94; cf. Jung, *Libido*, p. 82. Autorul se complace în stabilirea unei apropieri dintre *Schwann*, lebădă, pasăre solară, și *Sonne*.

[153] Cf. Davy, *op. cit.*, p. 40, 177; *Josué*, I, 13; cf. Jung, *Libido*, p. 99.

[154] Jung, *Libido*, p. 82; cf. Krappe, *op. cit.*, p. 83; cf. soarele și acvila la vechii mexicani, Soustelle, *op. cit.*, p. 21.

[155] Cf. M. Davy, *op. cit.*, pl. XI, p. 143; cf. Jung, *op. cit.*, p. 330; cf. Arnould de Grémilly, *Le Coq*, p. 48 și urm.

[156] Cf. *supra*, p. 76.

[157] Cf. *Gen.*, II, 8; *Ps.*, LXVIII, 34; *Matt.*, XXIV, 27.

[158] M. Davy, *op. cit.*, p. 142.

[159] Soustelle, *op. cit.*, p. 58 și urm.

[160] *Op. cit.*, p. 23—24.

[161] Cf. Jung, *Libido*, p. 84, 97.

[162] Cf. *infra*, p. 240 și urm.

[163] Cf. M. Davy, *op. cit.*, p. 181; Jung, *op. cit.*, p. 84.

[164] Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 67—68.

[165] Cf. Desoille, *Explor.*, p. 90.

[166] *Op. cit.*, p. 91.

[167] Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, p. 185. Cf. G. Durand, *Le Décor mythique*.

[168] Baudouin, *V. Hugo*, p. 47, 179; cf. de același autor: *Psychanalyse de l'Art*, partea I, cap. V, și *Le Triomphe du héros*, p. 42 și urm., 49, 101, 121, 150 și urm.; cf. *supra*, p. 136.

[169] Cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 180.

[170] Cf. *supra*, p. 125 și urm.

[171] Cf. *Rig Veda*, VII, 34, 10, și Eliade, *Images et symboles*, p. 127.

[172] Cf. Dumézil, *Dieux des Germains*, p. 21, 29; cf. *At. Ved.*, IV, 16.

[173] *Ps.*, CXXXIX, 7—8.

[174] Cf. Eliade, *Traité*, p. 119—120.

[175] Krappe, *op. cit.*, p. 89.

[176] Cf. *op. cit.*, p. 90.

[177] Valéry, *Poésis*, p. 147.

[178] Cf. *supra*, p. 89, 90.

[179] Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 160; cf. *J. M. Q.*, IV, p. 81, și *M. V.*, p. 149.

[180] Cf. *Matt.*, V, 29, 30.

[181] Cf. *infra*, p. 304.

[182] Cf. Frutiger, *Les Mythes de Platon*, p. 11, 144, 268—269.

[183] *Jean*, I, 1—18.

[184] *Gen.*, I, 3; cf. în *Hist. Gén. Relig.*, I, articol de Desroches-Noblecourt, p. 253; cf. *Kena Upan.*, I, 1; I, 7.

[185] Cf. Jung, *Libido*, p. 155 și urm.

[186] Cf. *Kalevala*, cântul VIII, și Léïa, *Contes*, p. 95.

[187] Cf. Dumézil, *Germains*, p. 24, nota 3.

[188] Dumézil, *Les Dieux des Germains*, p. 25; cf. Granet, *Pensée chinoise*, p. 32 și urm., referitor la concepția chineză a cuvântului — emblemă înzestrată cu eficiență reală.

[189] Dumézil, *op. cit.*, p. 30; cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 21.

[190] M. Choisy, *Métaphysique du Yoga*, I, p. 219; cf. *Maitrayana Upan.*, VI, 28.

[191] *Op. cit.*, I, p. 220.

[192] Cf. Jung, *Libido*, p. 95—96, 304, și Bachelard, *Air*, p. 19—20 și 146.

[193] M. Choisy, *op. cit.*, I, p. 89, dă o foarte ciudată etimologie a lui *sphota* propusă de Fabre d'Olivet, etimologie care, în ciuda fanteziei sale lingvistice, e foarte serioasă din punct de vedere arhetipologic; *sphn* s-ar descompune după Cabală în *s* = „imagine a arcului", în *ph* = „gură, cuvânt", în *phov* = „suflu, respirație".

[194] Folosite în practica budistă (Tibet): cilindri conținând benzi de hârtie pe care e scrisă o formulă sacră și care sunt învârtiți spre a dobândi virtuți legate de repetarea respectivei formule (n.t.). Cf. Eliade, *Yoga*, p. 218, 252; și *Chamanisme*, p. 99.

[195] Eliade, *Yoga*, p. 219.

[196] Eliade, *op. cit.*, p. 220.

[197] De pildă, când mitologia egipteană prezintă zămislirea oamenilor din lacrimile lui Râ, nu e decât un joc de cuvinte între *remytl* (lacrimă) și *rômet* (om). Cf. în *Hist. Gén. Rel.*, I, p. 253. Cf. Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, p. 196, referitor la calamburul *Çiva, Çava*; cf. *Matth.*, XVI, 13—19.

[198] Eliade, *op. cit.*, p. 220.

[199] Cf. articolul lui S. de Ganay, *Les Devises des Dogons (Tr. et m. inst. Ethnog.*, XLI, 1942).

[200] Vrăjitori din Africa occidentală (n.t.).

[201] G. Dieterlen, *op. cit.*, p. 77—79.

[202] Cf. Dieterlen, *op. cit.*, p. 211.

[203] Cf. Pradines, *Traité*, II, 1, p. 206—207.

[204] Lévi-Strauss, *Struct. parenté*, p. 611 și urm.

[205] Cf. Jung, *Libido*, p. 46, cu privire la originea sexuală a *Pneumei*, p. 95—96; cf. *Hist. Gén. Relig.*, I, p. 253.

[206] Cf. *supra*, p. 138 și urm.

[207] Cartezianismul, ca și platonismul — ținem să subliniem aici — poate să posede o coerență izomorfică. Prin Descartes și prin Platon, *Regimul diurn* a devenit mentalitatea pilot a Occidentului; cf. *supra*, p. 173.

[208] Cf. Bachelard, *Rêv. volonté*, p. 390.

[209] Desoille, *Explor.*, p. 70.

[210] Cf. Piganiol, *Orig.*, p. 119.

[211] Cf. *infra*, p. 298.

[212] Desoille, *op. cit.*, p. 76.

[213] Citat de Jung, *Libido*, p. 145; cf. *aroura* = ogor, poală, sân.

[214] Citat de Eliade, *Traité*, p. 227.

[215] Eliade, *Traité*, p. 227.

[216] Dumézil, *Les Dieux des Germains*, p. 127, 131; cf. *Indo-Europ.*, p. 94, 100.

[217] Cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 89, și *Tarpeia*, p. 128.

[218] Diel, *op. cit.*, p. 21, 176.

[219] Cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 34.

[220] Cf. Diel, *op. cit.*, p. 185; cf. Grimal, *op. cit.*, articolele *Chrysaor, Perseu, Meduza*.

[221] Cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 69; *Germains*, p. 97, 102.

[222] Cf. Dumézil, *Germains*, p. 103; referitor la cei trei Horați, cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 154.

[223] Cf. *infra*, p. 289 și urm.

[224] Cf. Dumézil, *Germains*, p. 93, 165; *Indo-Europ.*, p. 62, 69; *Tarpeia*, p. 113.

[225] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 137—138.

[226] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 138—140 și urm.

[227] Cf. Léïa, *Contes*, p. 79—81. Cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 117 și urm., 130 și urm.

[228] Cf. Dieterlen, *op. cit.*, p. 143, 146, 169; cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 196; *J. M.Q.*, II, p. 91.

[229] Dumézil, *Germ.*, p. 79, 88, 90.

[230] Cf. A. Ollivier, *Les Templiers*. Referitor la ritualul masonic, cf. lucrările lui P. Naudon.

[231] Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 243.

[232] Cf. Diel, *op. cit.*, p. 176—178.

[233] Diel, *op. cit.*, p. 187.

[234] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 27.

[235] Cf. Leroi-Gourhan, *Homme et matière*, p. 46.

[236] Cf. *op. cit.*, p. 61—63.

[237] Piganiol, *op. cit.*, p. 188.

[238] Dumézil, *Germains*, p. 21—27; *J. M. Q.*, p. 79—81; *Mithra-Varuna*, p. 33, 79 și urm.; Eliade, *Images et symboles*, p. 120 și urm.

[239] Cf. *supra*, p. 99, 100.

[240] Cf. *Athar. Ved.*, VI, 121—4; *Rig Ved.*, VIII, 87—2.

[241] Eliade, *Yoga*, p. 18—19.

[242] Cf. *supra*, p. 167.

[243] Cf. Bergaigne, *La Religion védique d'après les hymnes du Rig Véda*, Paris, 1883, III, p. 115.

[244] Eliade, *Im. et. symb.*, p. 131. Referitor la „participarea homeopatică" a eroului și a adversarului său, cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 224.

[245] Dumézil, *Germ.*, p. 154.

[246] Cf. *op. cit.*, p. 155.

[247] Cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 162, 166; *Mith.-Var.*, p. 179; *Tarp.*, p. 126.

[248] Cf. Dontenville, *Myth. franç.*, p. 141—142; cf. L. Dumont, *La Tarasque*, p. 92, 163.

[249] Un elocvent exemplu de transformare prin antifrază îl constituie trecerea legendei Sfintei Martha în ritualul de la Tarasque; cf. L. Dumont, *op. cit.*, p. 224 și urm., cf. *infra*, p. 358.

[250] Cf. Langton, *op. cit.*, p. 225; cf. *Isaïe*, XXIV, 91; *Apoc.*, XX, 1.

[251] Cf. *Apoc.*, XX, 7 și urm.

[252] Cf. *Ps.*, XVIII și *Samuel*, XXII, 6.

[253] Eliade, *Im. et symb.*, p. 155.

[254] Cf. Grimal, *op. cit.*, articolul *Athena*.

[255] Cf. Desoille, *Rêve éveillé*, p. 149, referitor la rolul protector al cercului magic.

[256] Cf. Piganiol, *Orig.*, p. 188.

[257] Cf. *infra*, p. 245.

[258] Bachelard, *Rêv. repos.*, p. 112.

[259] Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 62. Tocmai aceste posibilități de deviere și de transformare fac ca domeniile imaginarului să fie cuprinse mai degrabă în „structuri" decât în „forme"; cf. *supra*, p. 55.

[260] Aci „forma" nu pare într-adevăr a fi decât un epitet al structurii. Cf. Bachelard, *Rêv. repos*, p. 148; cf. *La poétique de l'espace*, p. 210.

[261] R. Guénon, *Le Regne de la quantité et le signe des temps*, p. 138; cf. *infra*, p. 226; cu privire la opoziția dintre „oraș" și natură, la Lamartine, Verhaeren, Segantini, Rousseau, Tolstoi, cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 484 și urm. P. Ruyer a demonstrat (*L'Utopie et les utopies*) caracterul „schizoid" al Republicii lui Platon, ca și al oricărei cetăți ideale. Cf. Muchielli, *op. cit.*, p. 101, acest „univers împotriva".

[262] Bachelard, *Eau*, p. 181.

[263] *Op. cit.*, p. 189.

[264] Cf. Lowie, *op. cit.*, p. 96.

[265] Cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 159.

[266] *Op. cit.*, p. 152.

[267] Dieterlen, *op. cit.*, p. 179 și urm.; cf. Griaule, *Nouvelles recherches sur la notion de personne chez les Dogons* (*Journ. psych. norm. et pathol.*, oct.—dec. 1947, p. 428).

[268] Cf. Dieterlen, *op. cit.*, p. 181—183.

[269] Cf. *op. cit.*, p. 187.

[270] *Op. cit.*, p. 181.
[271] *Op. cit.*, p. 65.
[272] *Op. cit.*, p. 187.
[273] Cf. M. Bonaparte, *Psych. anthr.*, p. 183.
[274] Cf. Freud, *Totem et Tabou*, p. 60, 68, 83 și urm.
[275] Bachelard, *Eau*, p. 182.
[276] Bachelard, *op. cit.*, p. 191.
[277] Bachelard, *op. cit.*, p. 192.
[278] *Op. cit.*, p. 195.
[279] Cf. Durand, *Psych. de la neige*, în *Mercure de France*, august 1953.
[280] Bachelard, *Eau*, p. 198. Referitor la spălarea purificatoare a cailor, cf. Cazeneuve, *Les Dieux dansent à Cibela*, p. 98. Cf. ceremonia spălatului nupțial la Hopi, în Don Talayesva, *Soleil Hopi*, p. 228 și urm.
[281] Cf. Eliade, *Traité*, p. 172; cf. *Apoc.*, XXII, 1—2; *Ezéch.*, XLVII; *Zach.*, XII, 1; cf. Sébillot, *Folkl.*, II, p. 256 și urm., 460; cf. E. Lot-Falck, *Les rites de chasse chez les peuples sibériens*, p. 135 și urm.
[282] *Luc.*, III, 16.
[283] Cf. Leroi-Gourhan, *Homme et mat.*, p. 66.
[284] Cf. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 68.
[285] Cf. Bachelard, *Psych. du feu*; cf. *infra*, p. 322 și urm. Cf. J.-B. Bayard, *Le Feu*, în special cap. VI: „*Purification*", p. 50; cap. VII, „*La Lumière*", p. 50; cap. X: „*Feu et eau*", p. 115.
[286] Piganiol, *op. cit.*, p. 87.
[287] Cf. *op. cit.*, p. 96.
[288] Cf. *op. cit.*, p. 101.
[289] Bachelard, *op. cit.*, p. 200.
[290] Bournouf, *Le vase sacré*, p. 115. Cf. ciudatul mit al comunității Matako relatat de Métraux (*Histoire du monde et de l'homme. Textes indiens de l'Argentine*, N.R.F., 1936, p. 525) și care scoate puternic în evidență această ambivalență a focului, sexual și totodată purificator: înainte ca oamenii să fi descoperit focul, bărbații nu se puteau despărți de femeie după acuplare. Focul joacă, în fond, în rândul comunității Matako, același rol pe care-l joacă cuțitul de circumcizie la comunitățile Dogon și Bambara.
[291] Cf. Dumézil, *Tarp.*, p. 107.
[292] Citat de Bachelard, *op. cit.*, p. 205.
[293] *Op. cit.*, p. 209.
[294] Diel, *op. cit.*, p. 234.
[295] Krappe, *op. cit.*, p. 203.
[296] Bournouf, *op. cit.*, p. 119; cf. Duchesne-Guillemin, *op. cit.*, p. 50 și urm., 57 și urm.; cf. Underhill, *Mysticism*, p. 421.
[297] Cf. Bournouf, *op. cit.*, p. 130—131; cf. Clavel, *Le Gnosticisme*, p. 112.
[298] Cf. *infra*, p. 324 și urm. Acesta e motivul pentru care un studiu aprofundat al focului e întotdeauna multilateral, adjectivul calificativ „luminos", „cald", „blând",

„vegetal", „central" etc... având o mult mai mare încărcătură de fantastic decât substantivul; cf. A.-J. Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, articolul *Foc*.

[299] Damourette, *op. cit.*, II, 84, p. 490. Cf. G. Durand, *Les Trois niveaux de formation du symbolisme*.

[300] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 303—304.

[301] *Brhad. Aran. Up.*, II, 15.

[302] *Ésaïe*, VI, 6—7; cf. *Exode*, III, 2.

[303] Cf. Bachelard, *Air*, p. 15, 17, 27.

[304] Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 66; *Tarp.*, p. 67.

[305] *Rig Véd.*, VIII, 100.

[306] Dumézil, *Tarp.*, p. 70, 71, 98—99.

[307] *Brhad. Aran. Upan.*, citată de Dumézil, *Tarp.*, p. 50.

[308] Cf. *H.G.R.*, I, p. 210.

[309] Eliade, *Yoga*, p. 68, 70; cf. M. Choisy, *op. cit.*, II, p. 107, 118, și Maspero, *Journ. asiat.*, apr.–sept. 1937, p. 177, 252, 353, 430.

[310] Eliade, *op. cit.*, p. 234.

[311] Choisy, *op. cit.*, II, p. 114; cf. p. 125.

[312] Cf. *Lévit.*, XVII, 11, și Fabre d'Olivet, *La Langue hébraïque restituée*, II, p. 52, 53; cf. *ibidem*, I, p. 88, 132.

[313] Dieterlen, *op. cit.*, p. 66.

[314] Cf. Eliade, *Yoga*, p. 237 și urm., 243 și urm.

[315] Dieterlen, *op. cit.*, p. 59, 60; cf. Eliade, *op. cit.*, p. 244, 246; cf. în *H.G.R.*, I, p. 303.

[316] Cf. Barthes, *Mytologies*, p. 38—39.

[317] Cf. Eliade, *Yoga*, p. 21.

[318] Citați de Eliade, *op. cit.*, p. 360.

[319] Cf. S. Pétrement, *Le Dualisme*, p. 157, 210 și urm.

[320] Eliade, *op. cit.*, p. 20, 24.

[321] *Op. cit.*, p. 27.

[322] *Op. cit.*, p. 29.

[323] Bréhier, *Hist. Philo.*, I, 1, p. 63; cf. Duchesne-Guillemin, *Ormadz et Ahriman, L'Aventure dualiste dans l'Antiquité*, p. 85 și urm.

[324] Cf. Bréhier, *op. cit.*, p. 63—65.

[325] E. Souriau nu s-a înșelat când a scris (*Pensée vivante*, p. 270, nota 1): „Platonician marele secol al Evului Mediu, al XII-lea, al lui Abélard și al catedralei Notre-Dame din Paris; platoniciană, de asemenea, filiația care începe cu Ramus, trece prin Descartes și ajunge până la Montesquieu".

[326] Cf. S. Pétrement, *Le Dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichéens*; cf. p. 138 și urm.

[327] Cf. *op. cit.*, p. 208, 216.

[328] *Op. cit.*, p. 39, 48, 160, 164, 170, 175.

[329] Cf. *op. cit.*, p. 344; cf. Duchesne-Guillemin, *op. cit.*, p. 104 și urm.

[330] Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, p. 179; cf. p. 258. La un contemporan ca Lévi-Strauss vechea schemă polemică acționează încă din plin (cf. *La Pensée sauvage*).

[331] Cf. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*.

[332] Cf. Canguilhem, *Connaisance de la vie*, p. 56.

[333] *Op. cit.*, p. 56.

[334] *Op. cit.*, p. 57.

[335] *Op. cit.*, p. 67, 69.

[336] Cf. *infra*, p. 383 și urm.

[337] Cf. *supra*, p. 144. E. Souriau, în concluziile frumoasei și ferventei lui pledoarii pentru perfecțiune formală și stilizare, după ce-a adus omagii platonismului, stabilește criteriile iconografiei stilizate. Acestea vestesc într-un mod izbitor structurile schizomorfe detectate de noi aci pe cu totul alte căi. Folosirea „încercănării" figurilor, „frontalitatea", simplificarea trăsăturii, simetria, dialectica simetrică a plinurilor și a golurilor, toate aceste calități formale sunt foarte înrudite cu cele cinci structuri pe care le vom induce din izomorfismul simbolurilor *Regimului Diurn*. Cf. Souriau, *Pensée vivante*, p. 256—263.

[338] Cf. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*, p. 218, și Minkowska, *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, p. 22.

[339] Cf. Séchehaye, *Journal d'une schizophrène*, p. 4, 17, 22, și Minkowski, *La Schizophrénie*, p. 203.

[340] Séchehaye, *op. cit.*, p. 20, 17, 66, 80.

[341] Cf. *infra*, p. 249.

[342] Minkowski, *La Schizophrénie*, p. 203.

[343] *Op. cit.*, p. 203; cf. Séchehaye, *op. cit.*, p. 28, pentru care bolnavul are o reprezentare „înțepenită" a universului; cf. de asemenea James, *Pragmatisme*, p. 27.

[344] Cf. Rogues de Fursac și E. Minkowski, *Contribution à l'étude de la pensée et de l'attitude autiste*, în *Encéphale*, 1923, și *Schizoph.*, p. 80.

[345] Cf. Alquié, *Philos. du Surréalisme*, p. 182.

[346] Minkowski, *La Schizophrénie*, p. 67, 69; cf. de asemenea *L'autisme et les attitudes schizophréniques*, în *Journ. Psychol.*, 1927, I, p. 327.

[347] Citat de Minkowski, *op. cit.*, p. 110; cf. Lacroze, *op. cit.*, p. 121 și urm.

[348] Cf. Séchehaye, *op. cit.*, p. 54, 89.

[349] Minkowski, *op. cit.*, p. 42. Cf. E. Souriau, *op. cit.*, p. 257, care cu deplină îndreptățire opune *frontalitatea* unei opere stilizate, precum Grifonul din Campo Santo (Pisa) sau Heruvimul din Luvru, racursiurilor cu forme fluide și baroce din „Gali ucigându-se" a Colecției Ludovisi.

[350] Monnier, *Test psychologique de Rorschach*, în *Encéphale*, vol. 29, 1934, p. 265; cf. Bohm, *op. cit.*, II, p. 436. E. Souriau (*op. cit.*, p. 258) explică elocvent modul în care stilizarea poate deveni exagerată și degenera în autism; cf. la Malraux (*Voix du Silence*, p. 129 și urm.) noțiunea de „regres" al unui stil prin elemente pur formale.

[351] Cf. *op. cit.*, p. 439.

[352] Cf. Minkowski, *op. cit.*, p. 212—213.
[353] Cf. Minkowski, *op. cit.*, p. 219.
[354] *Op. cit.*, p. 206.
[355] Cf. Séchehaye, *op. cit.*, p. 14, 21, 24, 51, 77 etc.
[356] *Op. cit.*, p. 22.
[357] *Op. cit.*, p. 59, 77.
[358] *Op. cit.*, p. 21, 50.
[359] Minkowski, *op. cit.*, p. 89; cf. Bohm, *op. cit.*, II, p. 438.
[360] Minkowski, *op. cit.*, p. 90.
[361] Cf. *supra*, p. 38.
[362] Minkowski, *op. cit.*, p. 90—92.
[363] Séchehaye, *op. cit.*, p. 22, 45, 52.
[364] P. Ricœur, *op. cit.*, p. 261, cap. IV, *„Le Mythe de l'âme exilée et le salut par la connaissance"*.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CARTEA A DOUA

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

REGIMUL NOCTURN AL IMAGINII

Studiul precedent ne pune în fața dificultății fundamentale pe care-o prezintă exclusiva urmărire a transcendenței și polemica dualistă care rezultă din aceasta. „Obosești să tot fii platonician", scrie Alain[1], sau, dacă nu obosești, te alienezi. Aceasta pentru că reprezentarea care se limitează exclusiv la *Regimul Diurn* al imaginilor ajunge fie la o vacuitate absolută, la o totală catarofilie de tip nirvanic, fie la tensiune polemică și la o continuă supraveghere de sine obositoare pentru atenție. Reprezentarea nu poate sta în mod constant, fără a se aliena, cu arma la picior în stare de veghe. Însuși Platon știe prea bine că trebuie să coborâm din nou în cavernă, să luăm în considerare realitatea condiției noastre de muritori și, pe cât posibil, să dăm o bună folosire timpului. Psihoterapeutul[2] deopotrivă recomandă, în practica ascensională a visului în stare de veghe, ca subiectul să nu fie „abandonat" pe culmea ascensiunii sale, ci determinat să coboare progresiv la nivelul inițial, să fie readus încetișor la altitudinea sa mentală obișnuită. În sfârșit, schizofrenica[3] tratată de Séchehaye e pe cale de vindecare atunci când o cuprinde oroarea de exclusiva lume a iluminării și când se agață de-un ritual și de-un simbolism nocturn.

În raport cu fețele timpului, o altă atitudine imaginativă se schițează așadar, care constă din captarea forțelor vitale ale devenirii, din exorcizarea idolilor ucigași ai lui Cronos, din transformarea lor în talismane benefice, în sfârșit din încorporarea, în ineluctabila scurgere a timpului, a figurilor liniștitoare ale constantelor, ale ciclurilor care în chiar cadrul devenirii par a aduce la îndeplinire un proiect veșnic. Antidotul timpului nu va mai fi căutat la nivelul suprauman al transcendenței și al purității esențelor, ci în liniștitoarea și calda intimitate a substanței sau în constantele ritmice care scandează fenomene și accidente. Regimului eroic al antitezei îi va urma regimul plenar al eufemismului. Noaptea urmează nu numai zilei, dar și, mai ales, beznei nefaste. Constatasem deja[4], când studiam tenebroasele fețe ale timpului, tendința progresivă de eufemizare a terorilor brutale și mortale în simple temeri erotice și carnale. Remarcasem cum se produce deplasarea

treptată a răului metafizic spre păcat moral prin jocul sugestiv al imaginilor. Iar psihanaliza a scos cu genialitate în evidență împletirea dintre Cronos și Thanatos pe de o parte și Eros pe de altă parte[5].

Am vrea să insistăm, la rândul nostru, asupra acestei ambivalențe esențiale a lui Eros, nu pentru a ne pune întrebări în legătură cu această duplicitate a pulsiunii primitive, ci pentru a încheia și a rotunji studiul valorificării negative a imaginilor nocturne. Ambivalența Eros-Cronos-Thanatos, a pulsiunii și a destinului de muritor, marchează însăși limita dincolo de care marile teme ale simbolicii pe care le-am studiat nu pot decât să-și inverseze valoarea. Dacă Eros dă un aspect de dorință însuși destinului, există un mijloc de-a exorciza și altfel decât prin antiteză polemică și implacabilă fața amenințătoare a timpului. Alături de procesul metafizic care, prin simbolurile antitetice, prin fugă sau prin spadă, combate monștrii hiperbolici zămisliți de angoasa temporală, alături de-o atitudine diairetică, de-o asceză transcendentă, duplicitatea, îngăduind eufemizarea morții însăși, deschide imaginarului și conduitelor pe care le motivează o cu totul altă cale. Această răsturnare a valorilor simbolice, datorată ambiguității Erosului, a descoperit-o Denis de Rougemont[6] în evoluția istorică a „revoluției" cathare din secolul al XII-lea. Pe-un ascetism dualistic exacerbat în care entuziasmul, Erosul divin, ajunge la dragostea pentru dragoste, la o dorință lipsită de obiect care, din ură față de timp, se regăsește față-n față cu moartea, vine încet-încet să se grefeze o doctrină a dragostei care va eufemiza contextul carnal și va răsturna treptat valorile ascetice promulgate de „Cei Desăvârșiți". De la acea platoniciană „exilare din astă lume" la Erosul platonic și în cele din urmă la curtoazie și la cultul Doamnei, traseul psihic e neîntrerupt[7]. Ortodoxia catolică însăși nu va putea să rămână străină de această „revoluție psihică" inaugurată de erezie și va sfârși prin a autoriza cultul Fecioarei-Mamă, cultul femeii exorcizate și sublimate. S. Pétrement[8] a pus în evidență o mișcare identică în „tentativele de a depăși dualismul gnostic", în special la pseudo-clementini, care înlocuiesc catharismul dualistic al gnosei cu o teorie a contrariilor concepute ca unite în faza de conjuncție a lunii cu soarele, în care principiul feminin e necesar desăvârșirii Pleronului: Mântuitorul vine să „formeze" și în felul acesta să mântuiască Sophia feminină, întruchipare a sufletelor noastre incomplete. În toate aceste exemple, atât psihologice, cât și istorice, vedem cum imperialismul imaginarului, adăugând simbol după simbol, adăugând, așa cum am arătat, temporalității lunare feminitatea menstruală, atrage o eufemizare ea însăși indicatoare a unei ambivalențe după care atitudinile față de timp și de moarte se pot inversa.

Să reluăm mai îndeaproape acest proces imaginar de inversare a valorilor. Așa cum scrie M. Bonaparte[9], „una din trăsăturile cele mai constante ale lui Eros e că-l târăște după sine pe fratele său Thanatos". Am studiat felul în care, pentru reprezentarea imaginară, se înfăptuia această antrenare prin intermediul impurității feminine constituită de sângele menstrual. Dar și reciproca formulei enunțate de psihanalistă e valabilă, astfel că simbolurile se bazează pe-o ambivalență fundamentală. E ceea ce explică ambivalența anumitor divinități feminoide; a lui Kali, simultan Parvati și Durga, a lui *Venus libitina*, „Venus romană, scriu Bréal și Bailly[10], al cărei nume vine de la *libitum*, dorință, dar, din motive necunoscute, obiectele legate de funeralii erau vândute în templul ei... și-a schimbat apoi rolul și a devenit zeița funeraliilor". Sunt tocmai motivele pe care le dă la iveală arheotipologia: venusitatea e soră bună cu zeița chtoniană; în jurul morții și al căderii, al destinului temporal, s-a format treptat o constelație feminină, apoi sexuală și erotică. Libidoul ar fi așadar întotdeauna ambivalent, și ambivalent în multe feluri, nu numai pentru că e un vector psihologic cu poli de repulsie sau atracție, dar și printr-o duplicitate funciară a chiar acestor doi poli. E ambiguitatea pe care-o semnala încă Platon[11] în faimosul pasaj din *Banchetul*, unde Eros e definit ca fiu al Buneistări și al Sărăciei. Dar mai există o ambiguitate, pe care se întemeiază cele două dinainte: anume că dragostea poate, continuând să iubească, să se încarce cu ură sau cu dorință de moarte, în vreme ce, viceversa, moartea va putea fi iubită printr-un soi de *amor fati* care își imaginează că prin moarte își găsesc sfârșitul tribulațiile temporale. Platon sublinia prin spusele lui Alcibiade, exprimând dorința distrugerii ființei iubite, prima dintre aceste atitudini; e atitudinea metodic studiată de psihanaliză[12], în timp ce Freud dedica celei de-a doua atitudini două studii celebre[13], la capătul cărora disocia un libido pur hedonistic și un „instinct al morții", disociere neradicală de vreme ce în sadism libidoul ar pune stăpânire pe instinctele morții și le-ar proiecta asupra ființei dorite, dând astfel o nuanță macabră plăcerii înseși. Instinctul morții ar sălășlui în dorința pe care-o are fiecare om viu de-a se reîntoarce la anorganic, la nediferențiat.

Spre deosebire de Freud, nu vom merge până la disocierea celor două principii ale libidoului; ca și M. Bonaparte[14], vom păstra unitatea echivocă a libidoului de-a lungul avatarurilor sale erotice, sadice, masochiste și morticole. Libidoul poate fi atunci asimilat unui elan fundamental în care dorință de veșnicie și proces temporal se contopesc, precum acel „a voi" atât de impropriu denumit de Schopenhauer[15] necesitate când acceptată și îndrăgită, când detestată și combătută. Dacă, împreună cu Jung[16], examinăm

etimologia cuvântului libido, constatăm că latina vlăguiește și rationalizează sensul etimologic sanscrit, care era „a resimți o dorință aprigă". Libidoul are deci sensul de-a dori în general, și de-a se lăsa pradă acestei dorinți. Jung[17] asimilează această dorință fundamentală cu Eros-ul platonician, cu Dionysos-ul teban, cu Phanes, cu Priap și cu Kama în accepțiunea de „energie în general". Dar ambiguitatea acestui libido e cea care îi permite să se diversifice și totodată să răstoarne valorificările comportamentului în funcție de separarea sau de unirea cu Thanatos. Libidoul apare astfel ca intermediarul dintre pulsiunea oarbă și vegetativă care supune ființa devenirii și dorința de veșnicie care vrea să suspende destinul muritor, rezervor de energie de care dorința de veșnicie se servește sau, dimpotrivă, contra căruia se răzvrătește. Cele două *Regimuri* ale imaginii sunt așadar cele două aspecte simbolice ale libidoului. Uneori, într-adevăr, dorința de veșnicie se va combina cu agresivitatea, cu negativitatea, transferată și obiectivată, a instinctului morții pentru a combate Erosul nocturn și feminoid, și am clasat până acum aceste simboluri antitetice, purificatoare și militante. În cazul acesta putem constata, laolaltă cu Jung[18], o coincidență a unei părți a libidoului cu prohibirea incestului, cu lupta împotriva revoluției incestuoase și a simbolurilor sale feminine sau teriomorfe. Energia libidinală se plasează atunci sub autoritatea unui monarh divin și patern, și nu tolerează din pulsiune decât agresivitatea sa masculă și combativitatea pe care-o condimentează cu purificări ascetice și baptismale. Alteori, dimpotrivă, libidoul se va combina cu plăcerile delicate ale timpului, răsturnând parcă dinlăuntru regimul afectiv al imaginilor morții, cărnii și nopții; se va valorifica atunci aspectul feminin și matern al libidoului, schemele imaginare se vor curba spre regresiune, iar libidoul sub acest regim se va transfigura într-un simbol matern[19]. Alteori, în sfârșit, dorința de veșnicie pare că vrea să depășească totalitatea ambiguității libidinoase și să organizeze devenirea ambivalentă a energiei vitale într-o liturghie dramatică totalizând dragostea, devenirea și moartea. E momentul în care imaginația organizează și măsoară timpul, îl îmbogățește cu mituri și legende istorice, iar, prin periodicitate, alină durerea pricinuită de fuga timpului[20].

Constatăm că prin aceste ultime două modalități, care, prin intermediul lui Eros, conferă oarecare înseninare fețelor lui Cronos, se definește un nou regim al imaginii, care grupează două mari familii de simboluri participând atât una cât și cealaltă în mod direct la imaginile temporale pe care le împacă. *Regimul Nocturn* al imaginii se va afla în mod constant sub semnul conversiunii și al eufemismului. Primul grup de simboluri pe care le vom studia e alcătuit pur și simplu dintr-o inversare a valorii afective atribuite fețelor

timpului. Procesul de eufemizare schițat deja la nivelul unei reprezentări a destinului și a morții, care era totuși fără iluzii, se va accentua spre a ajunge la o veritabilă practicare a *antifrazei* prin inversarea radicală a sensului afectiv al imaginilor. Al doilea grup va fi axat pe căutarea și descoperirea unui factor de stabilitate în sânul fluidității temporale și se va strădui *să sintetizeze* aspirațiile la o lume dincolo de transcendență și intuițiile imanente ale devenirii. Atât într-unul, cât și în celălalt grup există o valorificare a *Regimului Nocturn* al imaginilor, dar într-un caz valorificarea e fundamentală și inversează conținutul afectiv al imaginilor, și atunci în chiar sânul nopții spiritul își adulmecă lumina, căderea se eufemizează în coborâre, iar prăpastia se minimalizează sub formă de cupă, în timp ce în celălalt caz noaptea nu e decât o necesară propedeutică a zilei, o neîndoielnică făgăduială a zorilor. Ne vom începe studiul prin inversarea radicală a *Regimului Diurn* al reprezentărilor, rezervându-ne partea a doua pentru analiza miturilor și simbolurilor constituind o dialectică a întoarcerii.

NOTE

[1] Alain, *Idées*, p. 104. Și adaugă: „Ceea ce înseamnă Aristotel".

[2] Desoille, *Explor.*, p. 27, 68.

[3] Séchehaye, *Journal d'une schizophrène*, p. 66, 74, 84.

[4] Cf. *supra*, p. 108, 109.

[5] Cf. M. Bonaparte, *Eros, Chronos et Thanatos*, p. 67.

[6] Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 98 și urm.

[7] Să fie oare același traseu care, în creația literară, ca și în istoria literaturii, definește *„momentul romanesc"*? Cf. lucrarea noastră *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme;* concluzia: *„Momentul romanesc"*.

[8] S. Pétrement, *op. cit.*, p. 160, 205, 207.

[9] *Op. cit.*, p. 120.

[10] Bréal și Bailly, *Dicht. étym, langue latine*. Cf. Grimal, *op. cit.*, articolul *Libitina*, explică legătura sa cu Venus „prin jocul falsei etimologii *libido-ibitina*". Dar pentru psihologie nu există „false" etimologii.

[11] Platon, *Banchetul*, 203 b.

[12] Cf. K. Abraham, *Essai d'une histoire de l'évolution de la libido*, în *Intern. Psychan. Verlag*, 1924, și M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 67—69.

[13] S. Freud, *Au-delà du principe du plaisir* și *Le Problème economique du masochisme;* cf. R. Nelli, *L'amour et les mythes du cœur*, p. 107 și urm.

[14] M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 119; cf. Jung, *Libido*, p. 406.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

[15] Schopenhauer, *Le Monde*, I, § 54.
[16] Jung, *op. cit.*, p. 122.
[17] Jung, *op. cit.*, p. 130—131.
[18] Cf. *op. cit.*, p. 217.
[19] Cf. *op. cit.*, p. 404, 406; cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 228—229.
[20] Cf. P. Auger, *Deux temps, trois mouvements*, în *Diogène*, iulie 1957, p. 3.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA ÎNTÂI

COBORÂREA ȘI CUPA

„Duhul adâncurilor e nepieritor; i se spune Femela misterioasă..."

Tao-Te-King, VI

„Cenușa trandafirilor tereștri e pământul de baștină al trandafirilor cerești... iar luceafărul nostru de seară — luceafărul de dimineață pentru cei de la antipozi..."

NOVALIS, *Schrifften*, III, p. 189

I. SIMBOLURILE INVERSĂRII[1]

În capitolele care vor urma, vom regăsi toate fețele timpului, dar exorcizate parcă de groaza pe care-o vehiculau, preschimbate prin faptul că au abandonat regimul antitezei. Dar să nu ne lăsăm înșelați de limbaj: el va continua foarte adesea să folosească vocabularul tehnicilor de purificare, făcându-l însă să îmbrace un context imaginar cu totul diferit. De pildă termenul „pur" conținea în sine pentru imaginația metafiziciană a transcendenței simboluri ale rupturii, ale separării; dimpotrivă, imaginația ontologistă a imanenței va citi dincolo de acest epitet substantivele simbolice ale ingenuității, ale imemorialității, ale imediatului originar. Puritatea, după Bergson sau Rousseau, nu mai are același conținut semantic ca la Platon sau Descartes. În plus, eufemizarea icoanelor temporale se face întotdeauna cu prudență, pe etape, astfel că imaginile păstrează, în ciuda unei pronunțate intenții de antifrază, o rămășiță a originii lor terifiante sau, dimpotrivă, se anastomozează în mod ciudat cu antitezele imaginate de asceza diairetică. De pildă, scopul pe care și-l propun constelațiile pe care le vom studia nu va mai fi ascensiunea pe culme, ci pătrunderea într-un centru, iar tehnicilor ascensionale le vor succeda tehnici de săpare, dar acest drum către centru va fi în același timp, sau alternativ, de la caz la caz, calea cea mai ușoară, cea mai accesibilă și păstrătoare parcă a unui accent din entuziasmul ascensional, dar și calea spinoasă, șerpuită și labirintică, *dûrohana*, pe care imaginile angoasante ale genunii, strungii sau hăului ne lasă s-o presimțim. De asemenea, Marile Zeițe care, în aceste constelații, vor lua locul Marelui Suveran mascul și unic al imaginației religioase a transcendenței, vor fi în același timp binefăcătoare, ocrotitoare ale căminului[2], dătătoare de

maternitate, dar la nevoie își păstrează o sechelă a feminității redutabile și sunt totodată zeițe crâncene, războinice și sângeroase. Alteori, angajându-se într-o explorare a adâncurilor, reveria *Regimului Nocturn* va păstra din tehnica polemică nevoia de platoșă, precauția apărării și a parării.

Procesul eufemizării, pe care-l văzusem în germene în ambivalența feminității nefaste și schițat în stăpânirea și însușirea legăturilor de către Marii Zei uranieni[3], se va intensifica așadar până la antifrază, fără a exclude însă cu totul rămășițele celuilalt regim al reprezentării și făcând uz în majoritatea cazurilor de procedeul compromisului. Totuși, în pofida acestor compromisuri și acestor nuanțe, trebuie să subliniem din capul locului remarcabilul izomorfism al simbolurilor pe care le vom studia. Izomorfism pe care Dumézil[4] îl evidențiază bunăoară în *Vede* și în textele mazdeene, și care leagă ideea de bogăție, noțiunea de plural, de întruchipări feminine ale fecundității, ale profunzimii acvatice sau telurice. Cum ar fi Açvinii legați de Pûshan, zeul vieții, „dătător de bogății", „massă divină", concentrându-se în întruchiparea feminină a zeiței apelor mame, Sarasvati, dătătoare de viață și de urmași, purtătoare de hrană, de lapte, de boabe și de miere, adăpost în calea oricărei încercări, refugiu inviolabil.

* * *

După cum scrie Bachelard, orice mișcare de explorare a tainelor devenirii începe printr-un demers „involutiv", iar Desoille în cea de-a doua lucrare a sa studiază visele privind *coborârea*, care sunt vise de întoarcere și în același timp o aclimatizare sau o acceptare a condiției temporale[5]. E vorba de-a ne „dezvăța de frică"[6]. E una din pricinile pentru care imaginația coborârii va necesita mai multe precauții decât cea a ascensiunii. Ea va cere platoșe, costume de scafandru, sau chiar însoțirea de către o călăuză, un întreg arsenal de mașini și mașinații mai complexe decât aripa, acel apanaj atât de simplu al zborului[7]. Întrucât coborârea riscă în orice clipă să se confunde și să se transforme în cădere. Ea trebuie să fie neîncetat dublată, parcă anume spre a se liniști, de simbolurile intimității. În precauțiile luate cu prilejul coborârii există chiar, așa cum vom vedea referitor la complexul lui Iona, o supradeterminare a protecțiilor: te protejezi pentru a pătrunde în inima intimității protectoare. Bachelard, cu perspicacitatea lui obișnuită, analizând o pagină din *Aurora* de Michel Leiris, a arătat că orice valorificare a coborârii e legată de intimitatea digestivă, de gestul îngurgitării. Dacă ascensiunea e un apel la exterioritate, la o lume dincolo de ceea ce e trupesc, axa coborârii este o axă intimă, firavă și delicată. Reîntoarcerea imaginară e întotdeauna

o „înapoiere" mai mult sau mai puțin coenestezică și viscerală. Când fiul risipitor trece din nou, pocăit, pragul casei părintești, o face pentru a benchetui. Se vede că în aceste adâncuri obscure și ascunse nu rămâne decât o limită extrem de fină între actul temerar al coborârii fără călăuză și prăbușirea în abisurile animalice. Ceea ce deosebește însă din punct de vedere afectiv coborârea de fulgerația căderii, ca și de lansarea în zbor de altfel, e *încetineala*. Durata e reintegrată, domesticită de simbolismul coborârii grație unei anumite asimilări din interior a devenirii. Izbăvirea devenirii se produce, ca și în opera lui Bergson, dinlăuntru, prin durata concretă. Astfel încât orice coborâre e lentă, „nu cunoaște graba", mergând uneori până la a se înrudi cu pătrunderea laborioasă. Acestei încetineli viscerale i se adaugă bineînțeles o calitate termică. E însă vorba aici de-o căldură blândă, de-o căldură lentă suntem ispitiți să spunem, depărtată de orice strălucire prea arzătoare. Și dacă elementul păstos e într-adevăr cel al încetinelii[8], dacă coborârea nu admite decât pasta, apa densă și lâncedă, ea nu reține din elementul produs de foc decât substanța intimă: căldura. În lucrarea sa consacrată focului, același autor face, împreună cu Novalis, deosebirea dintre căldura care arde și care lucește și căldura străfundurilor și cea din poala cuiva: „Lumina surâde și țopăie la suprafața lucrurilor, dar numai căldura pătrunde... Interiorul visat e cald, niciodată încins... Prin căldură totul devine profund, căldura e semnul unei profunzimi, sensul unei profunzimi..."[9] Într-adevăr, în această imagine a „caldei intimități" sunt reunite pătrunderea delicată și tihna mângâietoare atât a pântecului digestiv, cât și a pântecului sexual. Imaginația coborârii verifică intuiția freudiană care face din tubul digestiv axa descendentă a libidoului înainte de fixația lui sexuală. Se poate spune chiar că arhetipurile coborârii vor urma îndeajuns de fidel traseul genetic al libidoului așa cum îl descrie analiza freudiană, și-i va fi întotdeauna ușor unui psihanalist să vadă în apariția acestei imagistici digestive, bucale sau anale un simptom de decădere la stadiul narcisic[10]. „Complexul lui Novalis", care asimilează coborârea minerului în subteran cu o acuplare, se aseamănă mult cu „complexul lui Iona". Și unul și celălalt au drept simbol pântecele, fie el digestiv sau sexual, și prin meditarea asupra lor se inaugurează o întreagă fenomenologie eufemizantă a cavităților[11]. Pântecele e prima cavitate valorificată pozitiv atât de igienă, cât și de dietetică. Confuzia evidențiată de Freud între sexual și digestiv e de altfel atât de profundă încât coborârea în pântecele incubator se face nediferențiat — în basmele folclorice — pe gură sau prin vagin[12]. Acest pântece polivalent poate, desigur, să înghită cu ușurință valori negative, așa cum am mai precizat[13], și să simbolizeze abisul căderii, microcosmosul păcatului. Dar cine zice

microcosmos zice minimalizare. Epitetul de „blând", „călduț" face ca acest păcat să apară atât de plăcut, constituie un termen mediu atât de prețios pentru eufemizarea căderii, încât aceasta își înfrânează, își încetinește coborârea, iar până la urmă convertește valorile negative de angoasă și spaimă în delectare a intimității în care s-a pătruns încet.

S-ar putea spune că luarea în considerare a trupului e simptomul schimbării de regim a imaginarului. Cum foarte bine a remarcat Séchehaye[14], interesul și afecțiunea față de trup marchează, la schizofrenic, o etapă pozitivă pe calea vindecării. Când sentimentele de vinovăție carnală sunt îndepărtate, bolnavul intră într-un proces de ameliorare și declară: „Atunci am început să iau în considerare și să-mi iubesc trupul". E remarcabil de altfel că în acest proces imaginarea trupului e în același timp sexuală, ginecologică și digestivă: simbolismul laptelui, al merelor și al roadelor pământului alternând cu fantasme de involuție în trupul matern. În paginile care vor urma nu vom analiza de astă dată decât imaginea pântecului valorificată pozitiv, simbolul hedonistic al coborârii fericite, sexuală și totodată digestivă sub raportul libidoului. Putem remarca de altfel în treacăt că digestivul e adeseori eufemizare la puterea a doua: actul sexual e simbolizat la rândul său prin sărut. Să ne mărginim doar la imaginația coborârii viscerale, la „complexul lui Iona" atât de răspândit și care se manifestă deopotrivă în legenda Calului Troian, cât și în comportamentul tuturor uriașilor înfulecători din mitologia celtică, în reveria unui Hugo punându-l pe Gavroche al său să-și găsească adăpost în statuia Elefantului, ca și în fabulațiile spontane ale copiilor de școală elementară[15].

Coborârea ne invită la o transmutare directă a valorilor de imaginație, iar Harding[16] îi citează pe gnostici, pentru care „a urca sau a coborî se reduce la același lucru", asociind acestei concepții a inversării doctrina mistică a lui Blake, pentru care coborârea e și o cale către absolut. Paradoxal coborâm spre a urca din nou pe scara timpului și a regăsi pacea prenatală a sufletului. Să ne oprim așadar la acest atât de important proces de inversare și să ne întrebăm prin ce mecanism psihologic se constituie eufemismul care tinde până la antifrază, de vreme ce prăpastia preschimbată în cavitate devine un scop, iar căderea devenită coborâre se transformă în plăcere. Am putea defini o atare inversare eufemizantă drept un proces de *dublă negație*. Proces ale cărui prodromuri le-am mai întâlnit în legătură cu dialectica legării și cu personajul legătorului legat. Proces evidențiat de numeoase legende și povestiri populare în care-l întâlnim pe hoțul jefuit, pe înșelătorul înșelat etc..., și semnalat de zicalele bazate pe dublare ca de pildă: „Cine sapă groapa altuia cade singur în ea", „Tot nașul își are nașul" etc...

Procedeul constă în esență din faptul că prin negare se reconstituie afirmarea, că printr-o negare sau printr-un act negativ se distruge efectul unei prime negativități. Se poate afirma că izvorul schimbării de sens dialectice se află în acest procedeu al dublei negații trăite pe planul imaginilor înainte de-a fi codificat de formalismul gramatical. Acest procedeu constituie o transmutare a valorilor: leg legătorul, ucid moartea, folosesc propriile arme ale adversarului. Și în felul acesta simpatizez total, sau parțial, cu comportarea adversarului. Acest procedeu e deci un indicator precis al unei întregi mentalități, adică al unui întreg arsenal de procese logice și de simboluri care se opune radical atitudinii diairetice, fariseismului și catharismului intelectual și moral al necruțătorului *Regim Diurn* al imaginii. Se poate afirma că dubla negație e criteriul unei totale inversări de atitudine reprezentativă.

Un exemplu remarcabil al acestei inversări prin supradeterminarea negativului găsim în studiul pe care M. Bonaparte[17] îl consacră Sfântului Christophe cinocefalul din muzeul bizantin de la Atena. Pe această icoană, care datează de la sfârșitul secolului al XVII-lea, Sfântul Christophe e împopoțonat cu un cap de câine, conform anumitor lecțiuni ale tradiției orientale. După cum semnalează psihanalista[18], două mituri se împletesc în figura christoforului: mitul barcagiului-călăuză și mitul uriașului-păgân cu cap de câine. Or, Sfântul Christophe e invocat împotriva morții subite și a accidentelor fatale. Atributul cinocefal n-ar fi decât o supraviețuire și o transpunere a principalului atribut al zeului egiptean Anubis, de unde aluzia în legendă la o origine păgână și la un nume păgân al lui Christophe: „Reprobatus"[19], „blestematul". O serie întreagă de trăsături vin să confirme această filiație: legenda îl înfățișează pe Reprobatus sub forma unui uriaș plin de cruzime, mâncător de oameni, cu dinți de câine... Rolul său de barcagiu-călăuză e tot un rol chtonico-funerar: zeul Anubis, ca și dubletul său Caron din mitologia greacă, trece morții pe celălalt mal al fluviului infernal. M. Bonaparte[20] relatează pe larg cum se „convertește" acest căpcăun cinocefal, și asta într-un context legendar și religios explicit. Hristos „purtat" de moarte e cel care transformă și inversează sensul însuși al morții. Hristos îi însoțește pe muritori în călătorie, se supune aceleiași treceri primejdioase, și imaginea cinocefalului îmblânzit, devenit christofor, își inversează sensul, devine protectoare, talisman împotriva violenței morții. Această inversare e subliniată simbolic prin toiagul pe care-l poartă uriașul și care, în legendă, înflorește miraculos după convertirea blestematului. Așadar, în mitul Sfântului Christophe, și mai ales în această ciudată și explicită figurare a mitului din muzeul atenian, moartea însăși e invocată contra morții într-o

remarcabilă dublă negație religioasă. Nu e vorba aci numai de-o invocare eufemică adresată călăuzei morților, cum afirmă M. Bonaparte[21], de acel „încă nu" cu care e implorat luntrașul funebru, ci mai ales de-o biruință totală a antifrazei: moartea lui Hristos înviat a învins, a supus puterea funebră a uriașului. „Convertirea" uriașului cinocefal reprezintă realmente un simbol al inversării semantice. Prin acest uriaș se cere o „moarte bună", căci în Evul Mediu Sfântul Christophe e invocat înainte de toate împotriva „morții rele", adică a morții subite, care lipsește victima de sfânta împărtășanie. Există așadar prin mijlocirea christoforului o „moarte bună", care nu e decât o trecere, o tranziție liniștitoare. Sfântul Christophe, ca și Iona din *Biblie*, înseamnă că moartea, însuși procesul morții, ca valoare și semnificație, poate fi inversat. S-ar putea găsi în gesta creștină și în hagiografia legendară numeroase exemple ale unei atari convertiri: să nu reținem, de pildă, decât faimoasa anecdotă referitoare la „drumul Damascului", care-l transformă pe prigonitorul Saul în protector al celor prigoniți. Orice convertire e întotdeauna mai întâi o transfigurare. Și întregul izomorfism al simbolurilor pe care le studiem în aceste capitole e axat pe această dedublare eufemică, e constituit în esență din dubla negație. Se pare că, înainte de-a atrage niște dialectici sintetice, reprezentarea imaginează niște procese de antifrază, iar procedeul dublei negații apare la nivelul imaginii ca o primă tentativă de domesticire a avatarurilor temporale și mortale în slujba vocației extratemporale a reprezentării. Putem afirma că antifraza constituie o adevărată convertire care transfigurează sensul și vocația lucrurilor și a ființelor, păstrând totuși inevitabilul destin al lucrurilor și al ființelor.

Ar fi, în sfârșit, interesant de confruntat acest proces al dublei negații eufemizante cu procedeul freudian al *Verneinung*-ului, termen pe care J. Hyppolite îl traduce cu „denegație"[22]. Procedeu care constă în aceea că negația din limbaj traduce o afirmație a sentimentului intim: „A prezenta ceea ce e ca și când n-ar fi". După cum remarcă Hyppolite[23], această funcție a denegării e foarte apropiată de *Aufhebung*, care fundamentează dialectica hegeliană: „Denegația e un *Aufhebung* al refulării, dar fără a fi prin asta o acceptare a refulatului". Vom adăuga că dubla negație manifestă un progres în acceptarea refulatului. Denegația nu e decât o timidă schițare a negației duble. Denegația e termenul mediu psihologic între totala negație a regimului antitetic și dubla negație a regimului antifrazei. Hyppolite[24] a remarcat foarte just că „negarea negației" e perfecționarea „intelectuală", reprezentativă, a denegației. Ne vom feri totuși să emitem o judecată de valoare sau de antecedență între *Aufhebung* și dubla negație, remarcând pur și simplu, în treacăt, că denegația îmbrățișată de psihanalist constituie o simplă schiță

incompletă a antifrazei. Antifraza nu se mai mulțumește cu o cenzură care să nu lase decât filtrarea expresiei și care refulează afectul, ea cere un acord plenar între semnificant și semnificat.

* * *

Această inversare inspiră întreaga imaginație a coborârii și în special „complexul lui Iona". Iona este eufemizarea *înghițirii*, apoi antifraza conținutului simbolic al înghițirii. El transfigurează sfâșierea voracității dentare într-un blând și inofensiv *sucking*[25], așa cum Hristos înviat îl transforma pe irevocabilul și crudul cărăuș al morților într-un protector binefăcător al unei călătorii de plăcere. Bachelard[26], pe urmele psihanalizei freudiene, disociază pe bună dreptate stadiul originar al înghițirii de stadiul secundar al mușcatului, acesta din urmă corespunzând unei atitudini agresive a celei de-a doua etape a copilăriei: „Balena lui Iona și Căpcăunul lui Degețel ar putea servi drept imagini acestor două stadii... victima înghițită de prima imagine abia mai înspăimântă dacă o comparăm cu cea de-a doua..."[27]. Există așadar coeficienți axiologici diferiți în imaginile al căror conținut static poate trece, la o analiză superficială, drept asemănător. Înghițirea nu deteriorează, foarte adesea chiar valorifică sau sacralizează: „Cel înghițit nu suferă o adevărată calamitate, nu e neapărat la cheremul unui eveniment nenorocit. El păstrează o valoare"[28]. Înghițirea îl păstrează pe eroul înghițit, așa cum „trecerea" în care christoforul e călăuză îi apără pe pasageri. Putem descoperi această transmutare a valorilor înghițirii în cele două teme folclorice, una negativă și înfricoșătoare, cealaltă potolită, a Căpcăunului și a lui Gargantua[29]. Căpcăunul din *Contes de Ma Mère l'Oye*, ca și uriașul din *Grandes Chroniques* au trăsături comune, în genul în care Sfântul Christophe păstrează chipul cinocefal al lui Reprobatus. Căpcăunul la ușa căruia bate Degețel „are o oaie întreagă la frigare drept cină", iar Gargantua e un mâncău nesățios. Toate legendele despre Gargantua relatate de Dontenville stăruie asupra capacității de înghițire a uriașului: el înfulecă fluvii, căruțe, nave cu echipaj cu tot. Dar asemănarea se oprește aici, întrucât toate legendele stăruie deopotrivă asupra cumsecădeniei bunului uriaș[30]. Gargantua e un simpatic băutor de „viituri" și de furtuni și, fapt remarcabil din punctul nostru de vedere, e de asemenea, ca și Sfântul Christophe al creștinilor, „patronul" a numeroase vaduri consemnate de toponimie[31].

Dar mai mult decât atât: această inversare structurată de dedublarea negației este ea însăși generatoarea unui proces de *dedublare* la nesfârșit a imaginilor. Dedublarea dublei negații pare extrapolată de reprezentare și

extinsă la întregul conținut imaginar. Astfel se ajunge la atât de frecventele fantasme ale înghițitorului înghițit. Fie că e vorba mai întâi de-o simplă răsturnare a rolurilor în care de astă dată omul e cel care înghite animalul, fenomen vădit de legendara faună stomacală în care mișună broaște râioase, șopârle, pești, șerpi și broscuțe, faună pe care Bachelard[32] o inventariază la Colin de Plancy, la Cardan sau la Raspail. Într-un grad mai avansat, înghițitorul e cel în mod expres înghițit. André Bay[33] detectează formarea spontană a acestui mit la copil: leul înghite ciobanul, cade în mare, e prins într-o plasă, o balenă în sfârșit înfulecă corabia cu întreaga-i încărcătură. Bachelard, într-unul din capitolele cele mai oportune ale cărții sale[34], cercetează acest „complex al lui super-Iona", al lui „Iona la cub", atât în *Memoriile* lui A. Dumas, cât și la Barbarin, Louis Pergot sau V. Hugo. Iconografia acestei teme e și ea foarte bogată: ne vom mulțumi să evocăm ilustrarea de către Breughel și Bosch a proverbului flamand: „Peștele cel mare îl înghite pe cel mic". Vom vedea ceva mai departe că această schemă a înghițirii la cub e fundamentală în *Kalevala* și că arhetipul său e peștele. Deocamdată mai trebuie să insistăm asupra sensului profund al acestei nesfârșite facultăți de dedublare a imaginilor.

Dontenville[35], după ce subliniază în numele lui Gargantua repetarea onomatopeică a lui *gar*, ne arată că uriașul înghițitor e înghițit la rândul său. Asimilat soarelui, el se cufundă în zare fie îndărătul munților, fie în mare în partea de apus, unde cei din vechime situau Insulele preafericite. Își are mormântul său, mormintele sale, ele îl absorb, îl înghit, îl înfulecă. Castelul Avalon, consacrat zeului Gargantua, e un loc unde, pentru a ne exprima în franceza veche, *„li soleil avaloit"*, adică „soarele o lua la vale". Și Dontenville[36] face această reflecție capitală: dublul sens activ-pasiv al verbului face ca obiectul simbol să aibă două aspecte, un munte Gargan e absorbant, zeul Gargan e absorbit și, la rândul său, devine un înghițitor. Idem pentru simbolismul creștin, Hristos e în același timp Marele Pescar și peștele. În dublul sens activ-pasiv al verbului trebuie să căutăm urma mecanismului semantic care ordonează atât dubla negație, cât și inversarea valorii. Din acest sincretism al activului și al pasivului putem stabili o dată mai mult că sensul verbului e mai important pentru reprezentare decât faptul că acțiunea e atribuită cutărui sau cutărui subiect. Diferențierea gramaticală a celor două moduri activ și pasiv constituie un fel de integrare gramaticală a denegației: a suporta o acțiune e desigur altceva decât a o realiza, dar într-un sens înseamnă totuși a fi părtaș la ea. Pentru imaginarul fascinat de gestul indicat de verb, subiectul și complementul direct își pot schimba rolurile între ele. În felul acesta înghițitorul devine înghițit. În cadrul acestei conștiințe

inversante prin dedublare, toate imaginile care se pretează de la sine dedublării vor fi privilegiate; Bachelard[37] notează la E. Poe inversări constante în ceea ce privește metaforele acvatice: apa repetă, dedublează, înmulțește cu doi lumea și ființele. Reflectarea e, natural, factor de dublare, fundul lacului devine cer în care peștii sunt păsările. În această perspectivă are loc o revalorificare a oglinzii și a dublării. La Keyserling, de asemenea, Bachelard[38] semnalează imagini ale „labirintului dublat": pământul devorat circulă în interiorul viermelui „în același timp în care viermele circulă în pământ".

Nu trebuie să ne mire așadar constatarea că dedublarea și inversarea sunt folosite constant în literatura de imaginație, de la confidenții și confidentele tragediei clasice până la lovitura de teatru a romanului polițist în care rolul asasinului sadic și al omului cinstit, liniștit, asupra căruia nu cade bănuiala, se inversează. Un bun exemplu de dedublare ne e furnizat de romanul faulknerian[39], în care redundanța prenumelor purtate de personajele aceleiași familii creează o stranie confuzie și o impresie de perenitate și de fatală reîncepere. Inversarea și dedublarea ocupă însă un loc de căpetenie mai ales în literatura romantică[40]. Steffens[41] face aluzie la acel discurs înăbușit care dublează „discursul clar pe care-l numim veghe", în timp ce Carus[42] insistă asupra temei îndrăgite de gnostici, conform căreia între punctul de vedere uman și punctul de vedere divin există o inversare, și că în ochii lui Dumnezeu valorile sunt răsturnate. Novalis[43] revine adesea asupra ideii că „orice coborâre în sine e în același timp o înălțare spre realitatea exterioară", iar Tieck[44] crede că somnul dublează lumea aparenței cu un univers inversat și mai frumos. Dacă trecem la romantismul francez, constatăm că dedublarea și inversarea sunt teme constante la Hugo. Fie într-un mod explicit ca în această reflecție[45] în care izomorfismul imaginilor coborârii și profunzimii e admirabil resimțit de poet: „... lucru nemaipomenit, dinlăuntrul său trebuie privit în afară. Profunda oglindă sumbră e în străfundul omului. Acolo e clar-obscurul teribil... care e mai mult decât imaginea, e simulacrul, iar în simulacru există ceva de spectru... Aplecându-ne deasupra acestui puț ... zărim în el la o distanță abisală, într-un cerc îngust, lumea imensă". Cele două versuri din poemul *Dieu*[46]:

Zburam prin negură și prin vântul ce plânge
Spre-abisul de sus, obscur ca un mormânt

constituie un ecou al acestei admirabile constelații în care ambiguitatea se împletește cu profunzimea, cu abisul revalorificat, cu cercul și cu inversarea. Fie că poetul face apel într-un mod implicit la dedublare ca în

Les Misérables și în *L'Homme qui rit*. Baudouin[47] a semnalat această dedublare a situațiilor la Gavroche — acest Iona în ipostază de orfan din *Misérables* refugiat în pântecele de piatră al Elefantului Bastiliei — care îi adăpostește și le slujește drept mamă celor trei copii pierduți, așa cum Gwynplaine orfanul o înfiază pe Dea găsită în zăpadă. În sfârșit, în stadiul ultimului său rezultat, suprarealismul, romantismul se află și mai intens în căutarea dedublării și a inversării: e de-ajuns spre a ne convinge să recitim paginile celui de-al *Doilea Manifest*[48] în care autorul lui *Poisson soluble* încearcă să determine acel faimos punct nodal care e sorgintea spiritului: „...punct al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și necomunicabilul, partea de sus și partea de jos încetează a mai fi percepute contradictoriu..." Astfel, o întreagă literatură face efortul să inverseze valorile diurne instaurate de regimul diairetic al reprezentării și, prin aceasta, reabilitează dublul și simbolurile dedublării.

Această dedublare pe care o sugerează orice coborâre pare într-adevăr a se afla la originea tuturor fantasmelor încastrării. P. M. Schuhl consacră un studiu pătrunzător[49] acestei „teme a încastrării", în care dialectica conținutului și a recipientului ni se pare a fi dialectica de bază. Surprindem aci pe viu procesul de inversare, care trece printr-o „relativizare" a termenilor și care ajunge chiar să inverseze datele bunului-simț și ale logicii făcând „să intre ceva mare în ceva mic". Schuhl[50] colecționează modele artificiale și uzuale ale acestei încastrări: ouă de Paști și mese care intră una într-alta, seturi de oglinzi ca acelea descrise în *Le Cabinet de Cristal* de W. Blake. Schuhl ne arată mai ales, după exemplul lui Pascal și al lui Malpighi, că descoperirea microscopului, departe de-a nărui această mitologie a încastrării microcosmice la nesfârșit, nu va face decât s-o activeze frenetic și va sluji de catalizator acestei dezlănțuiri a fantasmelor „miniaturizării", și aceasta până la celebrul postulat al lui Laplace, trecând prin cugetări puțin favorabile „imaginației" ca acelea ale lui Malebranche, Condillac sau Kant[51]. Ceea ce ne demonstrează o dată în plus prioritatea ontologică a imaginației și a structurilor sale față de așa-zisul *a priori* al unui bun-simț rațional sau utilitar. Drept urmare, înflorirea acelor teorii pseudo-științifice ale încastrării germenilor, ale performării, ale animaliculismului, și va trebui, în fața acestei revărsări „năvalnice"[52] a imaginației, să așteptăm anul 1759 pentru ca Wolf să obțină recunoașterea teoriei epigenetice. Această schemă a dedublării prin încastrări succesive ne conduce direct la procedeele de „gulliverizare"[53], procedee în care vom vedea operându-se răsturnarea valorilor solare simbolizate prin virilitate și gigantism. În iconografie, această dedublare gulliverizantă ne apare ca una din trăsăturile caracteristice ale artelor grafice

și plastice din Asia și America. Într-un articol fundamental, Lévi-Strauss[54], după Léonhard Adam și Franz Boas, remarcă faptul că în motivele chinezești *t'ao t'ieh*, ca într-o anumită pictură kwakiutl, nu numai că se manifestă o dedublare simetrică, dar, în plus, anumite detalii, contaminate de ansamblu, se transformă „ilogic" și dublează ansamblul gulliverizându-l totodată. „Astfel, o labă devine cioc, un motiv de ochi e folosit spre a marca o articulație, sau viceversa." Referitor mai ales la un bronz chinezesc reprodus în acest articol, Lévi-Strauss arată că urechile măștii *t'ao t'ieh* formează o a doua mască gulliverizată, „fiecare ochi al celei de-a doua măști poate fi interpretat ca aparținând unui mic balaur prefigurat de fiecare ureche a măștii principale". *T'ao t'ieh* ne oferă astfel un exemplu foarte clar de gulliverizare și de încastrare prin dublarea unei teme.

Liliputanul și „degețeii" din legendele noastre nu sunt altceva decât vulgarizarea folclorică a unei teme veșnice pe care doctrina paracelsiană referitoare la homunculus o difuzase larg în mediile cultivate, homunculus „încastrat" în licoarea spermatică, apoi în oul filosofic al alchimiștilor[55]. Acestă gulliverizare pornește întotdeauna de la o fantezie a înghițirii. Bachelard[56] citează exemplul unui bolnav care fabulează și construiește o întreagă reverie cu privire la interiorul burții unei uriașe, burtă a cărei cavitate are peste zece metri înălțime. Piticul și gulliverizarea sunt așadar elemente constitutive ale unui complex de răsturnare a uriașului. Pe de altă parte, această reverie a înghițirii se apropie de fantasmele interiorității protectoare, așa cum apare ea la Dali[57]. Izomorfismul grotei, cochiliei, oului și al lui Degețel se manifestă în imaginația copilului, care se joacă sub masă „de-a grota" sau „de-a Moș Patoufet", erou legendar din Catalonia, care era „atât de mic că într-o zi, rătăcindu-se pe câmp, a fost înghițit de un bou care voia să-l ocrotească". Dali insistă asupra acestui joc de copil în care el se „ghemuiește" în poziție de foetus, poziție pe care, ca adult, o adoptă pentru a dormi bine[58]. Această „miniaturizare" Jung o descoperă în „Scena Mamelor" din *Faust* de Goethe[59], în timp ce Bachelard o remarcă nu numai la Swift, ci și la Michaux și Max Jacob. Aceste „reverii liliputane ne pun la dispoziție toate comorile intimității lucrurilor"[60] și se află la temelia numeroaselor legende ca *Poucet et Poucette, Patoufet, La Fée aux Miettes* și *Alice în Țara Minunilor*. S. Comhaire-Sylvain[61] ne propune un remarcabil izomorfism al înghițirii și al lui Gulliver în culegerea sa de basme afro-americano-indiene. Personajul inimos și binefăcător, asimilat în unele basme cu Dumnezeu, cu Sfântul Ioan sau cu Fecioara Maria, e în majoritatea cazurilor fratele cel mic sau sora cea mică. În basmul haitian *Domangage* fratele cel mic Dianacoué despică burta calului fermecat și „fiind mititel, se

instalează înăuntru cu o pâine și-o tărtăcuță". Fratele cel mic e uneori minimalizat la culme: e plăpând, „râios" și se dă în vânt să facă servicii în pofida bruftuluielilor (Insulele Mauriciu)[62]. În alte lecțiuni ale basmului, copilul minimalizat e înlocuit cu un animal mic: gândac, păduche, muscă, lăcustă (Fjort sau Hausa), papagal (Ashanti), șoarece (Insulele Mauriciu), cățel (Haiti); sau binefăcătorul Degețel e redus la un obiect minuscul, un inel sau un ac (Samogo, Republica Dominicană). Oricum, procesul de gulliverizare e legat de binefacerea și uneori de încastrarea lui Iona.

Aceste figurine ale imaginației care execută inversarea solicitată, îngăduindu-ne să pătrundem și să înțelegem reversul lucrurilor, sunt adeseori, așa cum a remarcat Jung[63], puternic sexualizate. Psihanalistul apropie legenda lui Degețel de cea a Dactililor, scoțând în evidență înrudirea etimologică existentă între *païs*, copil, mai ales copilul divin personificând falusul lui Dionysos, și *peos, poste (pâsa* în sanscrită, *penis* în latină, *visel* în germana centrală). Pe de altă parte, Jung relatează vise în care degetele joacă un rol evident falic[64]. Trebuie însă remarcat că e vorba de faluși „gulliverizați", miniaturizați la rândul lor. Ceea ce demonstrează rolul piticului Bes în mitologia egipteană, care sub această formă pantee e un Horus itifalic în miniatură[65]. Această gulliverizare e deci o minimalizare inversată a puterii virile. Există o „putere a celui mic"[66] care face ca Vișnu însuși să fie uneori denumit „piticul", în vreme ce *Upanișadele* îi dau lui Purusha epitetul de „înalt cât degetul mare", „prezența lui Dumnezeu în noi"[67]. Puterea are atunci tendința să devină misterioasă și uneori malignă. Această gulliverizare e un fel de infantilizare a organelor masculine și ar vădi, psihanalitic vorbind, un punct de vedere feminin exprimând teama de membrul viril și de efracția coitului. Astfel că această fantasmă minimalizată se proiectează uneori asupra simbolului păsării lipsite de aripi, materializată, redusă la aspectul său pur teriomorf de animal mic și care atunci nu mai e foarte departe de numeroșii și primejdioșii șoareci care populează toate folclorurile. Acesta e așadar sensul falico-matern pe care Baudouin[68] îl dă analizei sale referitoare la „cei care iau păsări din cuib" în opera lui V. Hugo; scene ale golirii cuiburilor de păsări care ar coincide, după părerea analistului, cu primele reverii sexuale ale tânărului Hugo. Această imagine a păsării fără aripi, încă ou și mereu cuib, trebuie legată de un complex sexualizat al incubației. Aceeași schemă de gulliverizare mai există încă la poet în raporturile disproporționate dintre frânghia masculină și puțul feminin[69].

E interesant de subliniat de asemenea, în acest studiu al schemelor inversării gulliverizante, că diferiții degeței sau dactili sunt frecvent asociați cu simbolul freudian al *pălăriei*, al „acoperământului pentru cap". Dioscurii

și Cabirii poartă boneta ţuguiată — *pileus* — care se transmite ca o emblemă secretă în anumite mistere religioase și devine boneta lui Attis, a lui Mithra, apoi a gnomilor, a spiridușilor și a celor șapte pitici din legendă[70]. Anumiți animaliculiști pretind chiar că au văzut într-un spermatozoid un *homunculus* având pe cap „un fel de glugă"[71]. Această pălărie purtată de degetei pare să pună în evidență o schemă foarte freudiană de penetrație și totodată să constituie un proces de minimalizare a capului, adică, așa cum am mai văzut[72], a virilității. Întrucât aceste forme liliputane, egipteanul Bes și întreaga liotă de drăcușori și de spiriduși din mitologia franceză și germanică sunt făpturi „mai ales pe placul inimii femeilor, plină când de spaimă, când de speranță"[73]. Folclorul insistă asupra rolului gospodăresc, domestic al acestei „lumi în miniatură": piticii legendari gătesc, cultivă grădina de zarzavat, atâță focul etc.... Aceste „figurine reduse, pline de drăgălășenie și de alintare", după cum scrie Schuhl[74], în ciuda valorificării negative pe care încearcă să le-o dea creștinismul, rămân în conștiina populară ca niște mici divinități malițioase fără îndoială, dar binefăcătoare. Dontenville[75] se străduiește să descopere legăturile etimologice ale acestei lumi în miniatură. El apropie Korrigan de Gargan prin intermediul cuvântului *karrek* din bretonă, care înseamnă „piatră". Korrigan e un Gargantua inversat, așa cum drăcușorul ar fi un „Netun", un Neptun minimalizat, izomorf fonetic cu *luiton, nuiton*, și cu calitățile nocturne ale acestei vocabule. *Les fadets, les farfadets* sunt niște zâne, miniaturi feminizate ale lumii solare, ca Auberon „micul rege", frumos ca soarele, purtând un corn de fildeș care lecuiește, hrănește și potolește setea, ceea ce ne trimite la arhetipurile alimentare și la recipientele al căror simbolism îl vom studia la sfârșitul capitolului următor[76]. Cât despre faimosul Gobelin, care se împerechează în apele râului cu șerpii, e Kobold-ul germanic, fratele Coboli-lor sarmați și al Cobaloi-lor greci, pricăjiți pitici hilari din suita zeului feminoid Dionysos[77]. Gulliverizarea se integrează așadar arhetipurilor inversării, având ca substrat schema sexuală sau digestivă a înghițirii și fiind supradeterminată de simbolismele dedublării, încastrării. Ea e inversarea puterii virile, ea confirmă tema psihanalitică a decăderii sexualului în bucal și în digestiv. Dar marele arhetip care însoțește aceste scheme ale dedublării și simbolurile gulliverizării e *arhetipul recipientului și al conținutului*.

Peștele e simbolul recipientului dublat, al recipientului conținut. E animalul care se pretează prin excelență încastrării. Nu s-a subliniat îndeajuns în ce măsură peștele e un animal imaginabil la orice scară, de la minusculul boiștean până la balenă, „peștele uriaș". Geometric vorbind, clasa peștilor e cea care se pretează cel mai bine infinitelor posibilități de încastrare a

similitudinilor. Peștele e confirmarea naturală a schemei înghițitorului înghițit. Bachelard[78] se oprește în fața meditației pline de uimire a copilului care asistă pentru prima oară la înghițirea unui pește mic de către unul mare. Această uimire se înrudește îndeaproape cu acea curiozitate care te face să cauți în stomacul peștelui obiectele cele mai heteroclite. Poveștile cu rechini sau cu păstrăvi purtând în stomacul lor obiecte insolite dăinuie cu atâta stăruință încât nici revistele științifice sau piscicole nu scapă pe deplin de acest miraculos al îngurgitării. Și când geografia devine obstacol acestei confirmări ihtiologice, *reptila* sau *batracianul* vin să ia locul peștelui[79]: actul înghițirii la șopârlă, sau și mai bine la boa, constituie unul din momentele supreme ale reveriei infantile, iar copilul regăsește în cartea lui de științe naturale botul reptilei căscat la maximum când înghite un ou sau o broască.

Mitologia și legendele sunt înțesate de acest simbolism al îngurgitării. *Kalevala* denotă o manifestare extremă a încastrărilor succesive de pești înghițitori: lavaretul[80] e înghițit de somon, care e înghițit la rândul lui de știucă, „marea înghițitoare"; în prealabil somonul înghițise o bilă albastră, care conținea la rândul ei o bilă roșie; bila roșie conținea „frumoasa scânteie", scânteie care scapă, apoi e recuperată de-un fierar, care o închide într-un cufăr cioplit dintr-un buștean. La rândul ei, într-un adevărat delir claustrofil, această lădiță e pusă într-un cazan de aramă, care, în sfârșit, e închis în scoarța unui mesteacăn. În această remarcabilă înșiruire de înghițiri se vădește izomorfismul îngust al recipientelor de orice ordin, inert sau animal. Peștele joacă aici rolul de simbol general al celorlalte recipiente, dar nu e oare totodată cel primordial înghițit de apa care-l înconjoară[81] și al cărei simbolism abisal îl vom studia peste câteva paragrafe? Supradeterminarea înghițirii poate totuși aluneca — precum în *Kalevala* — spre o ritmicizare ciclică a înghițirii, trimițându-ne astfel la arhetipurile ciclice propriu-zise. O urmă a acestei alunecări s-ar putea găsi în etimologia indo-europeană subliniată de Jung[82]: *val, valati* din sanscrită înseamnă deopotrivă a acoperi, a înveli, a încercui, dar și a se încolăci: *valli* e planta care se încolăcește, de unde *volutus* din latină, care sugerează atât imaginea șarpelui încolăcit, cât și pe aceea de membrană, de ou, de vulvă. Evident, simbolurile sunt abile, am avut de multe ori prilejul s-o remarcăm, dar ni se pare că în cazul înghițirii, supradeterminarea, pe lângă o serie de repetări putând da cu ușurință elemente ritmice, contribuie mai ales la întărirea calităților eufemice ale înghițirii, și în special a acelei proprietăți de a-l păstra teafăr la nesfârșit și în mod miraculos pe cel înghițit. Prin asta se și deosebește înghițirea de rontăitul negativ. Simbolismul peștelui pare să pună accentul pe caracterul involutiv și intimist al înghițirii, în timp ce șarpele se pretează mai mult la

simbolismul ciclului. Peștele are aproape întotdeauna semnificația unei reabilitări a instinctelor primordiale. Reabilitare indicată anume de întruchipările în care o jumătate de pește completează jumătatea unui alt animal sau a unei făpturi omenești. Zeița lunii, în numeroase mitologii, are adeseori coadă de pește[83]. În legenda sacră a lui Isis, complexul pescar-pește joacă un rol de seamă: e copilașul care, fiind de față la unirea lui Isis cu cadavrul lui Osiris, leșină și-și dă sufletul în barca sacră; în aceeași legendă, peștele oxirinc înghite cea de-a patrusprezecea bucată a trupului lui Osiris, falusul[84]. Din nou, pântecele sexual și pântecele digestiv se află aci în simbioză. Un imn medieval, amintind apelativul gnostic al lui Hristos, *ichtus*[85], conține afirmația că Mesia e „peștișorul pe care Sfânta Fecioară l-a prins în fântână", legând astfel tema peștelui de cea a feminității materne[86]. Dar și tema inversată pescar-pește e importantă în tradiția ortodoxă, în care jocurile de cuvinte o vestesc încă din *Evanghelie*[87]. O miniatură din *Hortus deliciarum*[88] îl înfățișează pe Hristos pescuind un monstru marin cu ajutorul unei undițe având drept momeală crucea. Mitologia babiloniană stăruie și mai mult asupra caracterului primordial al simbolului ihtiologic[89]. Ea sau Oannes, cel de-al treilea personaj al treimii babiloniene, e chiar tipul zeului-pește, cel care sare în ajutorul marii zeițe Ishtar, ea însăși o sirenă cu coadă de pește locuind în apele originare și denumită în această ipostază ihtiomorfă Derketo. Ea-Oannes e oceanul primordial, abisul din care s-au iscat toate lucrurile. În Egipt îi corespunde zeului Noun, „stăpânul peștilor"[90], elementul acvatic primordial. Asistăm de asemenea la transformarea lui Vișnu într-un peștișor Matsya, care-l salvează de la potop pe Vaivasvata, ipostaza vedică a lui Noe. Varuna e și el uneori înfățișat călare pe un pește. În sfârșit, Jung[91] stăruie asupra figurii Mélusinei, a cărei iconografie ihtiomorfă poate fi regăsită atât în India, cât și la indienii din America de Nord. Pentru psihanalist, această Mélusine ar fi simbolul ambivalent al subconștientului, idee confirmată de-o analiză onirică efectuată de Harding[92], care consideră învelișul solzos al personajelor din anumite vise un semn al invadării persoanei de către forțele nocturne ale inconștientului. Pentru moment să lăsăm deoparte prelungirile mélusiniene, feminine și acvatice ale simbolismului ihtiomorf și să nu reținem din acesta decât extraordinara sa putere de încastrare. Fără a uita că această putere de dedublare, prin confundarea sensului pasiv și activ pe care-o implică, e, ca și dubla negație, o putere de inversare a sensului diurn al imaginilor. Această inversare e cea pe care-o vom vedea în acțiune, metamorfozând marile arhetipuri ale fricii și transformându-le, dinlăuntru parcă, prin integrarea prudentă a valorilor binefăcătoare.

Mai înainte am vrea să adunăm toate imaginile care vin să consteleze în jurul simbolismului peștelui, mulțumită studiului minuțios făcut de Griaule în legătură cu rolul peștelui senegalez, somonul *Clarias senegalensis*, în miturile fecundității și ale procreației pe de o parte, pe de alta datorită izomorfismului ihtiologic pe care Soustelle îl evidențiază în mitologia Mexicului antic[93]. Africanistul remarcă faptul că peștele, și în general peștele aparținând speciilor mici, e asimilat prin excelență cu sămânța, și anume cu cea de *Digitaria*. La dogoni, somonul e considerat drept un foetus: „Uterul femeii e ca o a doua baltă în care e introdus peștele", și în timpul ultimelor luni ale sarcinii copilul „înoată" în trupul mamei[94]. Drept urmare, un ritual al hrănirii foetusului cu peștii consumați de mamă. Fecundarea e deopotrivă urmarea acțiunii aceluiași pește, care „se face covrig" în uterul mamei; „pescuitul somonului" e comparat cu actul sexual, soțul momind peștele cu sexul său. Somonul va fi așadar asociat cu oricare ritual al fecundității, al nașterii ca și al renașterii funerare: mortul e îmbrăcat în veșminte (tichie, căluș) care simbolizează peștele originar[95]. De asemenea, ca în mitul indian citat mai sus[96], un ciudat izomorfism leagă somonul și părul prin mijlocirea unui context mélusinian: femeile dogone foloseau pe vremuri „claviculele" somonului ca piepteni pe care și-i înfigeau în păr, femeia în întregime fiind asimilată cu un pește ale cărui urechi ar fi urechile împodobite ale femeii, ochii — perlele roșii care împodobesc aripioarele nasului, filamentele cărnoase ale gurii peștelui fiind simbolizate de inelul fixat de buza inferioară[97]. Soustelle pune la rândul său în evidență la vechii mexicani un foarte remarcabil izomorfism polarizat în jurul simbolului peștelui. Peștele e în legătură cu Apusul, tărâm al morții și în același timp „poartă a misterului", dar și „Chalchimichuacan", „loc al peștilor din piatră prețioasă", adică tărâm al fecundității sub toate aspectele, „loc al femeilor" prin excelență, al zeițelor mame și al divinităților porumbului. La Michuacan, tărâmul peștilor, se află Tamoanchan, grădina irigată în care locuiește Xochiquetzal, zeița florilor și a dragostei.

* * *

Asistăm mai întâi la o răsturnare a valorilor tenebroase atribuite nopții de către *Regimul Diurn*. La greci, la scandinavi, la australieni, la tupi, la araucanienii din America de Sud, noaptea este eufemizată prin epitetul „divină"[98]. Helenicul Nyx, ca și scandinavul Nôtt, devine „Liniștita", *Stille Nacht*, „Sfânta", locul marii tihne. La egipteni, cerul nocturn, asimilat cu cerul de jos, *Dat* sau *Douat*, manifestă explicit procesul inversării: această

lume nocturnă fiind imaginea exact răsturnată, ca într-o oglindă, a lumii noastre: „Oamenii umblă acolo cu capul în jos și cu picioarele în sus"[99]. Acest proces e și mai limpede la tunguși și la kariaci pentru care noaptea e însăși ziua din lumea morților, totul fiind inversat în această împărăție a morții. „Lumea morților, scrie Lewitzky[100], e întrucâtva contrariul lumii celor vii", ceea ce e suprimat pe pământ reapare în lumea celor morți, „...dar valoarea lucrurilor e inversată: ceea ce era vechi, ruinat, sărac, mort pe pământ, devine acolo nou, solid, bogat, viu...". Lanțul izomorf e așadar neîntrerupt și merge de la revalorificarea nopții la cea a morții și a imperiului său. Speranța oamenilor așteaptă de la eufemizarea nocturnului un fel de retribuție temporală a greșelilor și a meritelor. Această eufemizare, această schimbare de regim a imaginației e sensibilă în evoluția escatologiei egiptene: în timp ce în doctrinele heliopolitane imperiul morților e un loc infernal și temut, vedem cum încet-încet acest imperiu devine simplul dublet inversat al vieții pământești, Egiptul ideal unde domnea primordial Osiris[101].

La St-Jean de la Croix, în atât de vestita metaforă a „nopții întunecoase", urmărim cu precizie oscilația de la valoarea negativă la valoarea pozitivă acordată simbolismului nocturn. După cum a indicat E. Underhill[102], „noaptea întunecoasă" are două sensuri contradictorii și fundamentale la autorul poemului *Cantique spirituel*. Uneori e doar semnul beznei inimii și al deznădejdii sufletului părăsit, temă pe care Sfânta Thérèse o supralicitează, zicând că sufletul e supus atunci lanțurilor și că ochii îi sunt acoperiți de-un văl gros. Acesta e aspectul pe care St-Jean îl cântă în poemul *Je sais bien, moi, la fontaine...*, în care arată că, „în pofida nopții", sufletul își potolește setea la fântâna euharistică[103]. Alteori, și acesta e sensul principal al vestitului poem *Par une nuit obscure*, noaptea devine dimpotrivă locul privilegiat al comuniunii de neînțeles, e jubilarea dionisiacă, lăsându-ne să-l presimțim pe Novalis cu ale sale *Hymnes à la nuit*. E de altfel interesant de remarcat în treacăt în ce măsură Jean de la Croix, ca și Sfânta Thérèse, sunt, în plin secol al XVI-lea, adepții unei mistici a naturii care n-are nici un temei s-o invidieze pe cea din *Vicaire savoyard* sau din *René*. Pe de altă parte, poemele lui St-Jean sunt o minunată pildă de izomorfism al imaginilor *Regimului Nocturn:* noaptea e legată de coborârea pe-o scară tăinuită, de travestire, de contopirea amoroasă, de păr, de flori, de fântână etc...[104].

Într-adevăr, preromanticii și romanticii sunt cei care au exprimat neobosit această revalorificare a valorilor nocturne. Goethe, Hölderlin, Jean Paul notează starea plăcută pe care o aduce „Sfânta penumbră"[105]. Tieck regăsește intuiția marii inversări nocturne când le pune pe zânele din *La Coupe d'or*[106] să rostească: „Regatul nostru prinde viață și înflorește când

noaptea se așterne asupra muritorilor, ziua voastră e noaptea noastră". Până și la Hugo, atât de sensibil la valorile diairetice, se întâmplă o dată[107] ca damnațiunea să nu fie nocturnă, ba, dimpotrivă, insomnia să fie pedeapsa Satanei și să-l condamne „a vedea fugind întruna, asemenea unei insule inabordabile, somnul și visul, obscure raiuri azurii". Dar cel la care poate fi perceput cu cea mai mare profunzime eufemismul imaginilor nocturne e Novalis. Noaptea e mai întâi opusă zilei, pe care-o minimalizează de vreme ce nu e decât un prolog al celei dintâi, apoi noaptea e valorificată, „inefabilă și misterioasă", ca sursă intimă a reminiscenței. Deoarece Novalis[108] știe prea bine, ca și psihanaliștii cei mai moderni, că noaptea e simbolul inconștientului și că îngăduie amintirilor pierdute „să urce înapoi în inimă" aidoma negurilor înserării. Noaptea introduce și o blândă necrofilie care antrenează o valorificare pozitivă a doliului și a mormântului. Noaptea e „Sophie", iubita moartă: „Cu o spaimă plină de bucurie, văd aplecându-se spre mine un chip grav... ce săracă îmi pare lumina! Mai cerești ca stelele ce scânteiază ni se par ochii pe care-i deschide în noi noaptea...". Și această profundă mărturie privind rolul exorcizant al nopții în raport cu timpul: „Timpul luminii e măsurat, dar domnia nopții nu cunoaște nici timp, nici spațiu...". Béguin[109] observă că în cel de-al treilea *Imn* noaptea devine pentru Novalis ceea ce e pentru Eckhart sau St-Jean: însuși regatul substanței, al intimității Ființei. După cum proclamă Novalis în ultimul *Imn*, noaptea e locul în care somnul, întoarcerea la căminul matern, coborârea în feminitatea divinizată se află în constelație: „Să coborâm spre dulcea logodnică, spre Iisus cel preaiubit, curaj! Se lasă înserarea pentru cel ce iubește și pentru cel ce plânge. Un vis ne taie legăturile și ne poartă în sânul tatălui nostru". Vedem așadar, atât în culturile în care se dezvoltă cultul morților și al cadavrelor, cât și la mistici și poeți, reabilitându-se noaptea și întreaga constelație nictomorfă. În timp ce schemele ascensionale aveau ca atmosferă lumina, schemele coborârii intime se colorează cu opacitatea nocturnă.

În vreme ce, în regimul diurn al imaginii, *culorile* se reduc la câteva rare alburi azurii și aurii[110], preferând reflexelor schimbătoare ale paletei dialectica distinctă a clar-obscurului, regimul nocturn va cunoaște desfășurarea întregii bogății a prismei și a nestematelor. În cura de realizare simbolică și de terapeutică prin imagini antitetice la care doctorița Séchehaye[111] o supune pe tânăra schizofrenică, medicul reușește s-o facă pe pacientă să abandoneze cumplitul „Tărâm al Iluminării" printr-o „plasare într-un mediu de culoare verde" și o injecție de morfină. „Verdele" joacă din punct de vedere izomorfic un rol terapeutic întrucât e asimilat cu calmul, cu repaosul,

cu profunzimea maternă. Terapeutică întărită de faptul că analista are grijă să acopere ferestrele camerei în care se odihnește pacienta[112].

De la clasici la romantici, paleta fantastică se îmbogățește considerabil. La Jean Paul, poet al nopții și al visului, Béguin[113] semnalează extraordinara diversitate a coloratiilor: nestemate, perle, splendide apusuri de soare, curcubee negre sau colorate, cer presărat cu egrete multicolore, aflate din belșug în opera poetică a celui ce-a scris *Visul unui vis*. Poetul se vede înconjurat „de-o câmpie verde-închis, de păduri roșii ca para focului și de munți diafani străbătuți de vinișoare aurii, în spatele munților de cristal strălucea o aurora de care stăteau agățate perlele curcubeelor". Pentru Tieck[114] „toate lucrurile se contopesc în aurul și purpura cea mai suavă" și se complace într-un palat feeric „făcut din aur, din pietre prețioase, din curcubee mobile...". Și adaugă: „culorile sunt magice... ce minunat lucru să te cufunzi în contemplarea unei culori considerată simplă culoare..." Reveriile coborârii nocturne apelează în modul cel mai firesc la imagistica colorată a vopselelor. Vopseaua, după cum remarcă Bachelard[115] referitor la alchimie, e o calitate intimă, substanțială. „Piatra" e înzestrată cu o nesfârșită putere de-a vopsi și toată alchimia e dublată de-o paletă simbolică ce trece de la negru la alb, de la alb la culoarea lămâii, de la culoarea lămâii la roșul triumfal[116]. Piatra filosofală, simbolul intimității substanțelor, are toate culorile — „înțelegeți: toate puterile"[117]. Operația alchimică nu e doar o transmitere obiectivă, e subiectiv o încântare care se manifestă cu toată pompa. Mercurul e îmbrăcat într-o „frumoasă tunică roșie"; culorile sunt „fonduri de substanță" de care se ține seama până și în manipularea chimică cea mai utilitară: pentru a da naștere roșului exploziei, praful de pușcă însuși trebuie să se supună paletei alchimiste. Roșul focului e posibil pentru că rezultă din alb ca salpetrul, din galben ca pucioasa și din negru ca tăciunele[118]. Bachelard arată că faimoasa opoziție dintre Goethe și Newton pe terenul opticii provine tocmai din jocul diferit al regimurilor imaginii la cei doi gânditori. Goethe, ca și Schopenhauer, credincios tradiției chimice, consideră culoarea ca pe-o vopsea înscrisă în substanță, element constitutiv al „centrului materiei"[119]. Visul în fața paletei sau în fața călimării e un vis de substanță, iar Bachelard[120] semnalează reverii în care substanțele comune: vin, pâine, lapte, se transformă direct în culori. Se înțelege că analiza spectrală a culorilor și prelungirea ei estetică, „amestecul optic" atât de drag impresioniștilor, a constituit pentru anumite imaginații romantice lucrul cel mai scandalos cu putință. Nu numai că newtonismul și derivatele lui estetice atentau la eminenta demnitate a luminii, dar îndreptau un atac și împotriva culorii locale, a culorii ca absolut simbolic al substanței.

Apa însăși, a cărei primă intenție pare a fi aceea de a spăla, se inversează sub influența constelațiilor nocturne ale imaginației: ea devine prin excelență vehiculul vopselei. Așa e apa *adâncă* pe care Bachelard, după M. Bonaparte, o studiază prin prisma metaforelor lui E. Poe[121]. Pe măsură ce-și pierde limpezimea, apa „se îngroașă", ea oferă privirii „toate varietățile purpurei, ca niște ape și reflexe de mătase ce-și schimbă culoarea". E constituită din filoane de culori diferite, ca o marmoră; se materializează în așa măsură încât poate fi disecată cu vârful unui cuțit[122]. Și culorile pe care le preferă sunt verdele și violetul, „culori abisale", esența însăși a nopții și a tenebrelor, îndrăgite de Poe ca și de Lermontov sau de Gogol, echivalent simbolic al perfidiei[123] adoptat de liturghie. Această apă densă, colorată și bântuită de sânge e legată la poetul american de amintirea mamei dispărute. Această apă, geografică, care nu e gândită decât sub forma unor vaste întinderi oceanice, această apă cvasi-organică de densă ce e, situată la jumătatea drumului dintre groază și dragostea pe care-o inspiră, e însuși tipul de substanță tipică a unei imaginații nocturne. Dar și aici eufemismul lasă să se întrezărească feminitatea.

E îndeajuns de surprinzătoare constatarea că M. Bonaparte, în autoanaliza ei, n-a determinat arhetipul mamei pornind de la viziunea atât de tenace și atât de capitală „a uriașei păsări de culoarea curcubeului" care-i obsedează copilăria de orfană[124]. Această pasăre, atât de puțin pasăre, în culori irizate și încântătoare, nu e de fapt asimilată mamei decât prin subterfugiul anamnezei individuale, prin intermediul unui opal oferit realmente de-o prietenă mamei analistei. Când, de fapt, nu pare necesar să se facă apel la o incidentă biografică: multicoloratia fiind legată direct în constelațiile nocturne de engrama feminității materne, de valorificarea pozitivă a femeii, a naturii, a centrului, a fecundității[125]. Poate că trebuie să vedem în această lacună, la o analistă atât de pătrunzătoare ca M. Bonaparte, superioritatea concepțiilor lui Jung față de concepțiile lui Freud. Cele din urmă se mărginesc prea mult la imaginea individuală, la accidentele biografiei, în timp ce arhetipologia ia în considerare structuri imaginare care, dincolo de ontogeneză, interesează și „au rezonanță" în întreaga speță. Pentru arhetipologie „desfătarea"[126] pe care o aduce fetei viziunea animalului colorat — „cea mai radioasă amintire a copilăriei mele", subliniază ea — întărită în cazul ei particular, ca și în cel al lui E. Poe, prin izomorfismul sângelui și incidentul hemoptizic, e un simbol direct al cultului și al venerației față de mama defunctă. Culoarea, ca și noaptea, ne trimite așadar întotdeauna la un fel de feminitate substanțială. O dată mai mult tradiția romantică sau

alchimistă și analiza psihologică converg pentru a pune în evidență o structură arhetipală, și se întorc la străvechea tradiție religioasă.

Această bogăție de nuanțe a substanței profunde se regăsește într-adevăr în legendele hinduse, egiptene și aztece. Vălul zeiței Isis, vălul Mayei simbolizează inepuizabila materialitate a naturii pe care diferitele școli filosofice o valorifică pozitiv sau negativ; idem veșmântul purtat de zeița apei, Chalchiuhtlicue, pereche a Marelui Zeu Tlaloc[127]. Jung o compară pe Mâyâ cu occidentala noastră Mélusine[128]; Mâyâ-Mélusine care, valorificată de-o imaginație diurnă, ar fi „amăgitoarea și seducătoarea Çakti", dar care pentru *Regimul Nocturn* al fantasmelor e simbolul inepuizabilei multiplicități a cărei reflectare e varietatea nuanțelor coloristice[129]. Imaginea somptuosului veșmânt al zeiței mame e de altfel străveche. Przyluski[130] o semnalează în *Avesta* și pe anumite sigilii babiloniene. E vorba, în acest din urmă caz, de *Kaunakès*, mantia care simbolizează puterea fecundă a zeiței, simbol al vegetației și al naturii. *Kaunakès*-ul era făcut dintr-un postav foarte prețios, călduros, „a cărui lână cădea în falduri lungi cârlionțate și aparținea aceluiași grup de țesături ca și covoarele", confecționat în niște ateliere „în care cele mai frumoase vopsele erau asociate celor mai fine lânuri din Orient"[131]. Tot astfel Fortuna, omologul etrusc al Marii Zeițe, e îmbrăcată într-un veșmânt colorat pe care-l copiază regii romani drept gaj al prosperității. În sfârșit, *Kaunakès*-ul se înrudește cu *Zaimph*-ul, miraculoasa mantie a lui Tanit, prototipul tuturor vălurilor miraculoase ale Fecioarei-Mame[132]. În toate aceste cazuri arhetipul culorii apare în strânsă legătură cu tehnologia țesutului, a cărei eufemizare o vom mai regăsi când va fi vorba de vârtelniță, care valorifică pozitiv torcătoarea. Să ne mulțumim deocamdată cu următoarea constatare: culoarea se înfățișează în diversitatea și bogăția ei ca imagine a bogățiilor substanțiale, iar în nuanțele ei nesfârșite drept gaj al unor inepuizabile resurse.

Eufemismul pe care-l constituie culorile nocturne în raport cu beznele pare a se regăsi în eufemismul pe care-l constituie melodia în raport cu zgomotul. Așa cum culoarea e un fel de noapte dizolvată, iar vopseaua o substanță sub formă de soluție, se poate spune că melodia, că suavitatea muzicală atât de îndrăgită de romantici e dublul eufemizant al duratei existențiale. Muzica melodioasă joacă același rol enstatic ca și noaptea. Pentru romantic, mult înainte de experiențele mescalinice[133] ale lui Rimbaud, între culori și sunete există o legătură. Și nu putem face altceva decât să citățm, după Béguin, traducerea acestui pasaj din *Phantasien über die Kunst* de Tieck[134]: „Muzica operează acest miracol de-a atinge în noi sâmburele cel mai tainic, punctul de înrădăcinare a tuturor amintirilor și de-a face din

el vreme de-o clipă centrul lumii feerice, comparabilă unor semințe vrăjite, sunetele prind rădăcină în noi cu o iuțeală magică... într-o clipită percepem șoapta unui crâng plin de flori minunate...". În timp ce Novalis precizează legătura izomorfă dintre muzică și reîntoarcerea substanțială: „... în frunzișul copacilor, copilăria noastră și un trecut chiar mai îndepărtat intră în iureșul unui dans plin de voie bună... Culorile își amestecă scânteierea". În sfârșit, poetul atinge o enstază îndeajuns de înrudită cu intuiția mistică sau bergsoniană: „...simțim cum ne topim de plăcere până în străfunduri, cum ne transformăm, ne dizolvăm în ceva pentru care nu avem nici nume, nici cuget..."[135]. În timp ce gândirea solară numește, melodia nocturnă se mulțumește să pătrundă și să dizolve; e ceea ce Tieck nu contenește să repete: „Dragostea gândește în sonorități duioase, întrucât gândurile sunt mult prea îndepărtate". Aceste reverii despre „fuziunea" melodică, pe care le regăsim atât la Jean Paul, cât și la Brentano[136], sunt destul de înrudite cu concepția tradițională chineză[137] despre muzică. Muzica e considerată o unire a contrariilor, îndeosebi a cerului și a pământului, și fără a intra de pe-acum în considerații aritmologice și ritmologice[138], putem spune că la vechii chinezi ca și la poeții romantici sonoritatea muzicală e resimțită drept fuziune, drept comuniune a macrocosmosului și microcosmosului. Simbolismul melodiei e așadar, ca și cel al culorilor, tema unei regresiuni către aspirațiile cele mai primitive ale psihismului, dar și modalitatea de-a exorciza și de-a reabilita printr-un soi de eufemizare constantă însăși substanța timpului.

* * *

Aceste fuziuni melodice, aceste confuzii colorate și aceste enstaze nocturne nu trebuie totuși să ne facă a pierde din vedere marea schemă a înghițirii, a îngurgitării care le inspiră, mare schemă care atrage constant simbolurile coloriforme, melodice și nocturne către un arhetip al feminității, către o radicală antifrază a femeii fatale și funeste. Vom vedea cum schema înghițirii, a regresiunii nocturne proiectează întrucâtva marea imagine maternă prin mijlocirea substanței, a *materiei* primordiale, când marină, când telurică.

Primordiala și suprema înghițitoare e desigur marea, așa cum încastrarea ihtiomorfă ne lăsa s-o presimțim. E acel *abyssus* feminizat și matern care pentru numeroase culturi e arhetipul coborârii și al întoarcerii la izvoarele originare ale fericirii. Să adăugăm cultului marilor divinități ihtiomorfe, pe care le-am semnalat în treacăt[139], cultul chilian și peruvian al balenei „Mama-cocha", adică „Marea mamă", cea mai puternică dintre

divinități, pe care-o regăsim sub forma de „Mama-quilla", zeița femeilor măritate, la vechii incași, marea zeiță luna, soră și consoartă a soarelui, care va fi asimilată mai târziu cu „Pacha-mama", pământul-mamă[140]. La membrii comunității Bambara, Faro, marele zeu al Nigerului, are adeseori formă feminină, trupul său poartă două înotătoare la urechi și se termină cu o coadă de pește[141]. În tradiția hindusă are loc o asimilare frecventă a Marii Mame cu un fluviu: cerescul Gangâ, rezervor al tuturor apelor terestre. În tradiția avestică *Ardvî* înseamnă atât „Fluviu", cât și „Doamnă". În Persia, Ardvisûra sau Anâhita este „Izvorul apei vii", în timp ce *Vedele* supranumesc apele *mâtritamah*, „cele mai materne". Această asimilare reapare în Occident de vreme ce fluviul Don și-ar trage numele de la zeița Tanais. Don și Danubius sunt, după Przyluski[142], deformări scitice și celtice ale unui foarte vechi nume al zeiței-mame analog cu Tanais. Przyluski leagă de această constelație etimologică legenda Danaidelor, legendă acvatică și totodată agrară, care în cadrul eufemizării amintește aspectul negativ și redutabil al feminității acvatice: Danaidele își măcelăresc soții și sunt, sub anumite aspecte, înrudite cu vrăjitoarele apelor combătute de imaginația diurnă. În sfârșit, mai e oare nevoie să amintim că în numeroase mitologii nașterea e parcă instaurată de elementul acvatic? Lângă un râu se naște Mithra, într-un râu renaște Moise, în Iordan renaște Hristos, născut pentru prima oară din *pêgê, sempiterne fons amoris*. Nu scrie oare profetul despre evrei că „provin din izvorul lui Iuda"[143]?

Przyluski[144] reduce numele semitice ale marii zeițe — Astarte în siriană, Athar în arabă, Ishtar în babiloniană, Tanit în cartagineză — la o formă „Tanais" strâns legată de „Nanai", care ar fi un vechi nume al apei și al fluviului deformat mai târziu în „Nana" spre a aduce cu o onomatopee. Ar exista deci o profundă atracție a onomatopeii *nana-mama* asupra numelui propriu al zeiței. Léïa[145] dă o soluție ușor diferită acestei asimilări lingvistice a mamei și a apei: gliful[146] reprezentativ al apei, linie ondulată sau frântă, ar fi universal, iar pronunțarea lui „*m*" ar fi universal legată de acest glif, de unde frecvența onomatopeii „nana", „mama", legată de numele Marii Zeițe acvatice: Mâyâ sau Mâhal e mama mitică a lui Buddha, iar zeița egipteană Marica, „apa mamă", „pântecele naturii" veșnic virginal și veșnic fecund, nu e lipsită de elemente care s-o evoce pe iudeo-creștina Myriam[147]. Intrând și mai adânc în analiza etimologică, Przyluski[148] arată că cele două tipuri de nume ale Marii Zeițe, Artemis-Ardvî pe de o parte și Tanai-Danai pe de altă parte, se reduc la o realitate comună prearianâ și presemitică, zeița personificând în același timp pământul fecund și apele fertilizante, „Pământ mamă și Venus marină", Thetis „mamă a douăzeci și

cinci de fluvii și a patruzeci de oceanide" fiind legată etimologic de rădăcina „Thê", care înseamnă a suge. Jung[149] e și el frapat de această presiune semantică a marelui arhetip asupra semiologiei limbajului: el subliniază înrudirea dintre *mater* și *materia*, precum și etimologia cuvântului grec *ulê*, care la origine înseamnă „lemn", dar într-un mod mai profund trimite la rădăcina indo-germanică *sû*, care s-ar regăsi în *uô*: „a uda, a face să plouă" (*uetos*, ploaie). În iraniană *suth* ar însemna în același timp „suc, fruct, și naștere", *sutus* în latină înseamnă naștere. În babiloniană termenul *pû* înseamnă totodată izvor de râu și vagin, în timp ce *nagbu*, izvor, se înrudește cu ebraicul *negeba*, femelă[150]. În sfârșit, dacă facem apel la etimologia numelor occidentale[151] ale zeițelor-mame, se constată din nou că în „Mélusine", ca și în „Mermaid" a englezilor sau în „Merewin" din *Niebelungen*, feminitatea și lingvistica apei se denumesc cu un singur cuvânt: „Marfaye", primordiala. Vedem așadar că, indiferent de filiația și de sistemul etimologic pe care l-am alege, întâlnim regulat vocabulele apei înrudindu-se cu numele mamei sau al funcțiilor sale și cu vocabula Marii Zeițe.

În tradiția occidentală modernă, ilustrată de doctrina alchimistă, mama Lousine, locuitoarea apelor, e numele propriu al *aquaster*-ului alchimiștilor[152]. Acesta din urmă e principiul acelei *„materia cruda, confusa, grossa, crassa, densa"*. Principiu al sufletului vital care, dintre toate concepțiile lui Paracelsus, ar fi cea „care se apropie cel mai mult de noțiunea de inconștient"[153]. Imaginea Mamei Lousine ar fi deci o proiecție a inconștientului abisal, nediferențiat și originar, nuanțat, în doctrina lui Jung, de feminitatea proprie masculinei *anima*. Acest *aquaster* mélusinian n-ar fi altceva, în Marea Operă, decât mercurul alchimiștilor adeseori reprezentat în chip de Hermes bătrân, „legătură a arhetipului lui *anima* și al înțeleptului antic". După Basile Valentin[154], acest mercur e „oul naturii", mama „tuturor ființelor zămislite de negura întunecoasă". Mercurul ar avea o dublă semnificație: de argint viu, adică de metal, și de suflet cosmic. „Opera alchimistă consta mai cu seamă în a despărți *prima materia*, adică haosul, într-un principiu activ, sufletul, și un principiu pasiv, trupul, apoi în a le reuni sub întruchiparea personajelor prin *conjunctio* din Nunta Chymică... din această căsătorie lua naștere *Filius sapientiae* sau *philosophorum*, adică mercurul transmutat..."[155]. Desigur, Jung confundă pare-se sub același nume pe Hermes și pe bătrânul simbol al inconștientului orb[156], și *anima* feminoidă, și Hermesul desăvârșit, Trismegistul, odraslă a înțelepciunii despre care vom vorbi mai încolo[157]; aici nu vom reține din interesantul studiu al arhetipologului decât aspectul feminoid al mercurului protoplast, adevărată apă metalică și primordială. În plus, opera alchimistă are drept misiune esențială de a valorifica ceea ce e

devalorizat, de a face realmente mercurul să parcurgă drumul înapoi de la aspectul său *aquaster* la aspectul său *yliaster*. Sublimarea alchimistă, desăvârșind o filosofie completă a ciclului, ajunge așadar la o simbolică ascensională care, depășind premisele involutive asupra cărora zăbovim în aceste capitole, face din alchimie o simbolică completă, funcționând pe două regimuri ale imaginii[158].

Să revenim deci la *aquaster*-ul mélusinian. În calitate de zână a apelor, e strâns înrudit cu Morgane, „născută din mare", echivalentul occidental al Afroditei, „ea însăși în strânsă legătură cu preasiatica Astarte"[159]. Așa cum cezarii își vor lega obârșia de Mama venusiană, numeroase familii franceze, cum ar fi Sassenage, Luzignan, conții de Toulouse și Plantageneții, pretind că descind din Mama Lousine[160]. Acest personaj primordial, pe care creștinismul medieval, sprijinindu-se pe *Regimul Diurn* și pe idealurile transcendenței, va încerca să-l valorifice negativ, reapare în numeroase legende minimalizat, devalorizat sau pur și simplu ridiculizat, purtând „labe de gâscă", Mama Gâscă sau Regina Pédauque, ex-*matronae* devenite *„martines"*. Biserica nu va izbuti însă niciodată să le discrediteze complet pe „bunele doamne" ale fântânilor, pe zâne. Lourdes și nenumăratele izvoare închinate Sfintei Fecioare dovedesc această rezistență fantastică față de presiunile dogmei și ale istoriei. Vocabulele pe care ortodoxia le atribuie Mariei sunt de altfel foarte apropiate de cele atribuite odinioară Marii Zeițe lunare și marine[161]. Liturghia o numește „luna spirituală", „steaua mării", „regina oceanului", iar Barrow[162] relatează stupefacția iezuiților care au evanghelizat China atunci când și-au dat seama că aceste vocabule erau tocmai cele pe care chinezii le aplicau lui Shing-Moo, *Stella maris* chinezească. Alții[163] au subliniat paralelismul uimitor care există între soția regală Mâyâ, mama lui Buddha, și Fecioara Mamă din catolicism. În sfârșit, până și în folclorul nostru, „șerpoaica" Mélusine și celelalte șerpoaice fantastice *(guivres, wivres, voivres)*, rudele sale apropiate, nu joacă neapărat un rol nefast. Dontenville[164], reluând textele lui Jean d'Arras și Couldrette, a evidențiat valorificarea pozitivă a Mamei Lousine, consoarta lui Raimondain, căsătorită în mod foarte catolic. Dacă povestea acestei perechi are un sfârșit nu tocmai fericit, Mélusine rămâne în schimb o garanție a prosperității și fecundității. Toponimia ne-a păstrat de altfel numeroase denumiri precum Lusigny, Lésigné, Lézignan, Lésigney, sechelă a unui zel mélusinian odinioară foarte răspândit. Această reabilitare a eternului feminin antrenează în mod cu totul firesc o reabilitare a atributelor feminizate secundare: Mélusinele au păr lung, Faro, zeitatea seminției Bambara, poartă păr lins și negru „ca firul de păr din coama calului"[165], iar cultul lui Venus

nu numai că e legat, sub domnia lui Ancus Martius, de cel al curtezanei Larentalia și al preotului lui Quirinus, dar se mai vede și în ipostaza de protector al părului doamnelor[166].

Dacă se studiază, totuși, în toată amploarea sa, cultul Marii Mame și referirea ei filosofică la *materia prima*, se constată că oscilează între un simbolism acvatic și un simbolism teluric. Dacă Fecioara e *Stella maris*, e denumită într-un vechi imn[167] din veacul al XII-lea și *„terra non arabilis quae fructum parturit"*. Piganiol[168] observă că, dacă cultul zeiței Venus e legat la Roma de *gens* Cornelia fidelă ritului înhumării, această valență telurică e în continuitatea valenței acvatice, întrucât zeițele pământului sunt în Italia ocrotitoare ale marinarilor: „Fortuna e purtătoarea unei cârme, iar Venus, ca și Afrodita, ocrotește porturiled"[169]. Piganiol dă o explicație istorică și tehnologică acestei ciudate ambivalențe. Mediteraneenii, împinși spre mare de către indo-europeni, ar fi devenit, din agricultori cum erau la origine, pirați și marinari. Sau se mai poate presupune că pe țărmurile italiene pelasgii au răspândit culte chtoniene, care au fuzionat cu cultele băștinașe ale zeițelor marine. E, pe de altă parte, demn de remarcat că acest cult al zeițelor agricole și maritime e întâlnit pe coastele Spaniei și chiar pe litoralul atlantic al Galiei[170]. Pentru un alt istoric al religiilor[171], ar exista o deosebire subtilă între maternitatea apelor și cea a pământului. Apele s-ar afla „la începutul și la sfârșitul evenimentelor cosmice", în vreme ce pământul ar fi „la originea și la sfârșitul oricărei vieți". „Apele preced orice creație și orice formă, pământul produce forme vii." Apele ar fi așadar mamele lumii, în timp ce pământul ar fi mama celor vii și a oamenilor. În ce ne privește, fără a ne opri la explicații istorico-tehnologice sau la subtila disociere a lui Eliade, ne vom mulțumi să subliniem izomorfismul complet al simbolurilor și al iconografiei Mamei supreme, în care virtuți acvatice și calități terestre se confundă. Abia mai târziu, într-adevăr, în conștiința imaginativă *„materia"* primitivă, al cărei simbolism este axat pe profunzimea chtoniană sau abisală a poalei materne, se transformă în Marea Zeiță ciclică a dramei agricole, iar Demeter se substituie Geei[172].

Inițial pământul, ca și apa, e primordiala materie a misterului, cea în care se pătrunde, în care se sapă și care se diferențiază pur și simplu printr-o mai mare rezistență opusă pătrunderii[173]. Eliade citează numeroase practici telurice care nu sunt nemijlocit agricole, în care pământul e considerat simplu mediu înconjurător general[174]. Unele din aceste practici sunt chiar de-a dreptul antiagricole: dravidienii și altaicii consideră că e un mare păcat să smulgi ierburile, riscând astfel „s-o rănești pe mamă". Această credință în divina maternitate a pământului e desigur una dintre cele mai vechi, în orice

caz, o dată consolidată de miturile agrare, e una dintre cele mai statornice[175]. Practica născutului pe sol răspândită în China, în Caucaz, la maori, în Africa, în India, în Brazilia, în Paraguay, ca și la vechii greci și romani, îngăduie să se afirme universalitatea credinței în maternitatea pământului[176]. Cuplul divin cer-pământ e de altfel un laitmotiv al mitologiei universale. Eliade înșiră pe o pagină întreagă legendele relative la cuplul divin culese din Urali până în Munții Stâncoși[177]. În toate aceste mituri pământul joacă un rol pasiv, chiar dacă e primordial. El e pântecele „matern de unde au ieșit oamenii", după cum se exprimă armenii[178]. Credințele alchimiste și mineralogice universale afirmă deopotrivă că pământul e mama pietrelor prețioase, sânul în care din cristal se coace diamantul. Eliade[179] arată că această credință e împărtășită de șamanul Cherokee și de băștinașii din Transvaal, ca și de Pliniu, Cardan, Bacon sau Rosnel. Alchimia n-ar fi de altfel decât o accelerare tehnică, în Athanor, a acestei lente gestații. Numeroase popoare localizează gestația copiilor în grote, în crăpături de stânci, precum și în izvoare. Pământul, ca și apa, e luat în sens de recipient general. Sentimentul patriotic (mai corect spus: matriotic) n-ar fi decât intuiția subiectivă a acestui izomorfism matriarhal și teluric. Patria e aproape întotdeauna reprezentată în chip de femeie: Athena, Roma, Germania, Marianne sau Albion. Numeroase cuvinte desemnând pământul au etimologii care se explică prin intuirea spațială a recipientului: „loc", „larg", „provincie", sau prin impresii senzoriale primare, „fermă", „ceea ce rămâne", „negru", care confirmă legăturile izomorfe pe care tocmai le studiem[180]. Această pasivitate primordială incită la acele reverii „de tihnă" pe care Bachelard s-a priceput atât de bine să le detecteze în imaginația telurică a scriitorilor. Henri de Régnier[181], când scrie că femeia „e floarea înflorită la intrarea vieților subterane și primejdioase... fisuri spre viața de dincolo prin care se precipită sufletele", regăsește intuiția primordială a *Bibliei*, a *Coranului*, precum și a legilor lui Manu și a *Vedei*, pentru care brazda fertilă și vulva feminină sunt unul și același lucru[182]. Baudouin deopotrivă descoperă la Hugo ca și la Verhaeren această unitate a constelației care leagă marea, pământul și noaptea. Cultul naturii la Hugo și la romantici n-ar fi altceva decât proiecția unui complex al întoarcerii la mamă.

Într-adevăr, această mamă primordială, această mare materialitate învăluitoare la care se referă meditația alchimistă[183] și schițele de raționalizare legendare ale folclorului popular și ale mitologiilor, se vede confirmată ca arhetip de către poezie. Romantismul francez[184] marchează deja o netă tendință spre mitul femeii izbăvitoare al cărei tip îl constituie Eloa. E rolul pe care-l joacă Antigona lui Ballanche, Rachel a lui Edgar Quinet,

e mitul pe care-l reia cu strălucire *La Chute d'un ange*[185], e vasta epopee „religioasă și umanitară" pe care abatele Constant (alias Eliphas Lévi) o închină mamei lui Dumnezeu, în timp ce paginile lui Lacordaire consacrate Mariei Magdalena fac pereche cu *Aurélia*. Romantismul german însă a avut ca nici un alt romantism intuiția feminității binefăcătoare. Toți scriitorii de dincolo de Rin de la începutul veacului al XIX-lea se clasează, așa cum spunea Jean-Paul despre Moritz și despre Novalis, printre „geniile feminine"[186]. Toți se nasc sub semnul faustic al Margaretei. Izomorfismul aproape al tuturor simbolurilor pe care le studiem în aceste capitole îl întâlnim în principalele scrieri ale lui Moritz – mai ales în romanul său *Anton Reiser* –, ale lui Brentano, la Novalis în celebrul său *Heinrich von Ofterdingen* și în *Rünenberg* de Tieck[187]. Pentru Moritz, imaginea mamei e legată de moartea surorii și totul constituie tema refugiului care se manifestă în vis și în inconștient: „Insuliță fericită pe-o mare vijelioasă, ferice de cel ce poate moțăi la adăpost în sânul ei..."[188]. La Brentano, arhetipul Sfintei Fecioare e în mod straniu legat de elești și de tenebre, ca și de mormântul eroinei Violette. Într-o scrisoare către Sophie[189] izomorfismul e întărit prin tema iubitei dispărute și prin amintirea personală a mamei poetului. Brentano face următoarea destăinuire: cultul Fecioarei e legat în mod magic de propriul său prenume, Clemens, și de amintirea mamei sale.

Izomorfismul nocturn prezintă însă cea mai mare intensitate și coerență la Novalis și la Tieck. Chiar de la începutul cărții sale *Heinrich von Ofterdingen*[190], poetul visează că pătrunde într-o trecătoare îngustă care duce spre o pajiște pe povârnișul unui munte, unde se întredeschide o grotă „de unde țâșnește un șuvoi de apă luminoasă ca aurul topit". Pereții grotei sunt căptușiți „cu acest lichid luminos". Poetul își înmoaie mâna în bazin și-și umezește buzele. E cuprins brusc de irezistibila dorință de-a se scălda, se dezbracă și se vâră în bazin. Are atunci impresia că e învăluit de-o „negură învăpăiată de amurg", că fiecare undă „a adorabilului element se lipea de el ca un sân iubitor". Apa pare alcătuită din trupul unor „fermecătoare copile dizolvate în ea". Îmbătat de încântare, poetul înoată cu voluptate între pereții apropiați ai cavernei și adoarme într-o adevărată beatitudine. Are un vis: se face că o misterioasă floare albastră se metamorfozează în femeie, iar visul se încheie printr-o viziune a mamei sale. Mai departe[191], „mama-floare-albastră" va deveni Mathilde, logodnica, regăsită încă o dată în vis, în fundul fluviului, „sub bolta curentului albastru". Analizând acest pasaj, e cu neputință să nu remarci izotopismul *apei*, al *nopții*, al *golului*, al *culorilor*, al *căldurii* și al *feminității*[192]. Toate aceste imagini gravitează într-un fel de dinamică îndeajuns de incestuoasă în jurul schemei pătrunderii vii;

arhetipul apei materne fiind inseparabil de schemele înghițirii sexuale sau digestive.

La Tieck, în *Rünenberg*, descoperim un text foarte înrudit cu acest început de roman novalisian[193]. Și aici izomorfismul e foarte accentuat și rezumă această constelație care inversează, eufemizându-le, valorile feminine. Simbolurile *grotei, despicăturii* de stâncă, *culorilor, părului, muzicii* sunt legate de cel al *femeii care se dezbracă*. Suntem însă nevoiți să citâm pasajul în întregime, într-atât de important e fiecare cuvânt în ceea ce privește constituirea izomorfismului pe care-l studiem: „...își luă de pe cap o pânză aurie, și-un păr negru și lung își desfășură bogăția buclelor sale până mai jos de șolduri, apoi își desfăcu bluza... goală, în sfârșit, începu să umble prin cameră, părul ei greu și fluid alcătuind în juru-i o cernită mare unduioasă... după câteva clipe scoase dintr-un scrin prețios și auriu o placă strălucind de nestemate incrustate, rubine, diamante și alte pietre... licăriri cu reflexe albăstrii și verzui... în sânul tânărului se căscase un hău de forme și armonii, de nostalgie și voluptate, melodii melancolice și zglobii îi străbăteau sufletul, mișcat până-n străfunduri..." Nu se poate dori un izomorfism mai complet, iar Tieck ne comunică în mod plenar ambiguitatea valorilor conținute de simbolurile feminoide care, în pofida seducției pe care-o degajă, păstrează întotdeauna un gust amar al păcatului. Cu toate acestea, în ciuda acestei șovăieli morale moștenite de la *Regimul Diurn*, toate imaginile pământului și ale apei contribuie la modelarea unei ambianțe de voluptate și fericire care constituie o reabilitare a feminității.

Eternul feminin și sentimentul naturii merg mână-n mână în literatură. Nu e greu să demonstrăm acest lucru în opera lui E. Poe, în care „apa superlativă"[194], adevărată *aquaster* poetic, ne trimite cu gândul la obsesia mamei muribunde. Evident că imaginația lui Poe, am mai spus-o[195], e profund morbidă, șocată de moartea mamei, totuși în lugubra și mohorâta desfătare acvatică dibuim marea temă reconfortantă a apei materne. Până într-atât încât analista[196] operei poetului american poate stărui, cu deplină îndreptățire, asupra virtuții eufemizante a reveriei acvatice: „Marea este... acea creatură adăpost, acea creatură doică... elementul legănător". Și asta explică atât imaginile lui Novalis, cât și „nacelele" lui Lamartine. Poetul *Lacului* scrie în *Confidențele* sale: „Apa ne poartă, apa ne leagănă, apa ne adoarme, apa ne-o restituie pe mama..."[197]. Într-atât e de adevărat că imaginația acvatică parvine întotdeauna să-și exorcizeze spaimele și să transforme orice amărăciune heracliteană în cântec de leagăn și în odihnă.

Doar la suprarealiști însă, acești romantici exacerbați, lumea apei va fi totodată „în multe privințe obiectul unei speranțe fundamentale"[198].

Alquié notează cu multă finețe că această apă poetică nu e deloc legată de purificare, „e mai degrabă legată de fluiditatea dorinței, și opune lumii unei materii solide, ale cărei obiecte se pot construi în chip de mașini, o lume înrudită cu copilăria noastră, în care nu domnesc defel coercitivele legi ale rațiunii"[199]. Filosoful suprarealismului enumeră multiplele metafore acvatice care străbat opera lui André Breton: fântâni, nacele, râuri, corăbii, ploaie, lacrimi, oglinda apei, cascade, întreaga imagistică a apelor e reabilitată de poet, supusă arhetipului suprem, simbolului *femeii*[200]. Căci femeia „ia, pe tabela de valori suprarealiste, locul lui Dumnezeu", iar textele „în care se exprimă această adorație copleșitoare sunt nenumărate"[201], și putem cita un lung episod din *Le Paysan de Paris*, în care Aragon redescoperă fervoarea lui Novalis, femeia fiind înainte de orice lumina nocturnă, și în care întâlnim deopotrivă însăși expresia lui Novalis referitoare la baia de feminitate: „Femeie nelimitată, în care mă scald pe de-a-ntregul..."; imensitatea feminină fiind însoțită de fenomenul normal și izomorf al gulliverizării atât de drag lui Baudelaire: „Munților, nu veți fi nicicând altceva decât depărtarea acestei femei... iată, nu mai sunt decât o picătură de ploaie pe pielea ei, roua...". În sfârșit, poezia suprarealistă, adâncind până la capăt arhetipul, regăsește marea schemă a înghițirii: fluiditățile acelui *modern'style* al lui Gaudi sau fascinația lui Dali în fața a tot ceea ce e „moale", în opoziție cu ceea ce e „dur", definesc această „frumusețe comestibilă", temelie a esteticii lui Dali[202].

Dacă, în încheiere, trecem fără sfială la psihopatologie, constatăm: constelația maternă colorată și acvatică, orientată de schema coborârii, joacă același rol calmant ca și în poezie. Schizofrenicul obsedat de iluminație pornește pe calea vindecării pe măsură ce se realizează simbolic o întoarcere în pântecele matern, iar poezia psihozei o întâlnește atunci pe cea a romantismului novalisian și a suprarealismului într-o viziune în care pântecele matern, feminitatea, apa și culorile se amestecă inextricabil: „...simțeam cum mă afund într-o pace minunată. Totul era verde în camera mea. Mă credeam într-o baltă, ceea ce pentru mine era totuna cu a fi în trupul mamei... mă aflam în rai, la sânul matern". Această „situare în verde" fiind de altfel legată de marele arhetip al alimentului primordial pe care-l vom studia mai târziu[203].

În toate epocile așadar, și în toate culturile, oamenii și-au imaginat o *Mare Mamă*, o femeie maternă spre care regresează dorințele umanității. Marea Mamă e desigur entitatea religioasă și psihologică cea mai universală, și Przyluski poate să scrie: „Aditi e originea și suma tuturor zeilor care sunt în ea". Astarte, Isis, Dea Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Afrodita, Cibele, Rhea, Geea, Demeter, Myriam, Chalchiuhtlicue

sau Shing Moo îi sunt nenumăratele denumiri care uneori ne trimit cu gândul la atribute telurice, alteori la epitete acvatice, dar sunt întotdeauna simbolurile unei întoarceri sau unui regret. Putem deci constata în concluzie perfectul izomorfism, în inversarea valorilor diurne, al tuturor simbolurilor zămislite de schema coborârii. Mușcatul se eufemizează în înghițire, căderea se estompează în coborâre mai mult sau mai puțin voluptuoasă, uriașul solar se vede redus în mod meschin la rolul de degețel, pasărea și zborul sunt înlocuiți de pește și de încastrare. Amenințarea tenebrelor se inversează într-o noapte binefăcătoare, în timp ce culorile și vopselele se substituie luminii pure, iar zgomotul, domesticit de Orfeu[204], eroul nocturn, se transformă în melodie și înlocuiește prin inexprimabil caracterul distinct al vorbirii și al cuvintelor. În sfârșit, substanțele imateriale și baptismale, eterul luminos, sunt înlocuite în această constelație de materiile care se pot săpa. Elanul activ chema piscurile, coborârea glorifică gravitația și reclamă scobirea sau cufundarea în apa și în pământul femelă. Femeia – acvatică sau terestră – nocturnă, cu podoabe multicolore, reabilitează trupul și întregul său cortegiu alcătuit din păr, văluri și oglinzi. Dar inversarea valorilor diurne, care erau valori ale etalării, ale separării, ale îmbucătățirii analitice, implică drept corolar simbolic valorificarea imaginilor securității închise, ale intimității. Deja încastrarea ihtiologică și cuibărirea maternă ne îngăduiau să presimțim această simbolică a intimității pe care-o vom studia acum.

II. SIMBOLURILE INTIMITĂȚII

Complexul întoarcerii la mamă vine să inverseze și să supradetermine valorificarea morții înseși și a mormântului. O vastă lucrare ar putea fi consacrată riturilor de *înhumare* și reveriilor de odihnă și intimitate care le structurează. Chiar populațiile, care folosesc de altfel incinerarea, practică înhumarea rituală a copiilor. „*Terra clauditur infans*", scrie Juvenal[205], și legile lui Manu interzic incinerarea copiilor. Numeroase societăți asimilează regatul morților cu cel de unde vin copiii, cum ar fi Chicomoztoc, „locul celor șapte grote", din vechiul Mexic[206]. „Viața nu e altceva decât desprinderea din măruntaiele pământului, moartea se reduce la o întoarcere acasă... dorința atât de frecventă de-a fi îngropat în pământul patriei nu e decât forma profană a autohtonismului mistic, a nevoii de întoarcere în propria casă", scrie Eliade[207], marcând astfel, în cadrul simbolismului intimității, izomorfismul întoarcerii, al morții și al locuinței. *Vedele* precum și numeroase inscripții

sepulcrale latine confirmă această eufemizare a acelui „din țărână te-ai ivit"[208]. Drept corolar al acestor ritualuri de înhumare a morților și confirmare a concepției antifrazice despre moarte, avem înhumarea terapeutică a bolnavilor. În numeroase culturi, în Scandinavia de pildă, bolnavul sau muribundul e reînviorat prin înhumare sau prin simpla trecere printr-o gaură de stâncă[209]. În sfârșit, multe popoare înhumează morții în poziția ghemuită a fătului, marcând astfel cu claritate voința lor de-a vedea în moarte o inversare a groazei resimțite în mod firesc și un simbol al repaosului primordial. Această imagine a parcurgerii vieții în sens invers și a asimilării morții cu o a doua copilărie poate fi întâlnită nu numai în expresia populară „a da în mintea copiilor", dar am putut constata că e concepția frecventă a copiilor între patru și șapte ani, care reinventează mitul din *Politica*[210] și care cred că, începând de la o anumită vârstă foarte înaintată, bătrânii redevin progresiv copii[211].

Tocmai această inversare a sensului firesc al morții e cea care îngăduie izomorfismul *„mormânt-leagăn"*, izomorfism având drept termen intermediar leagănul chtonian. Pământul devine leagăn magic și binefăcător pentru că e locul odihnei de pe urmă. Istoricul religiilor[212] semnalează fără nici o dificultate la popoarele cele mai primitive, australieni, altaici, ca și la incașii civilizați, practica frecventă de-a culca sugarul direct pe pământ. Practica leagănului teluric de care sunt legate ritualurile abandonării noului-născut pe elementul primordial, apă sau pământ. Se pare că în toate folclorurile această abandonare supradetermină și nașterea miraculoasă a eroului sau a sfântului conceput de-o fecioară mitică. Abandonarea e un fel de dublare a maternității și parcă o închinare a sa Marii Mame elementare. Zeus, Poseidon, Dionysos, Attis au împărtășit aceeași soartă cu Perseu, Ion, Atlante, Amfion, cu Oedip ca și cu Romulus și Remus, cu Wäinâmoinen ca și cu Massi, acel Moise al maorilor[213]. Cât despre Moise al evreilor, leagănul arcă, cufăr sau barcă totodată îl plasează absolut firesc în acea încastrare în care dedublarea nu cedează decât în fața obsesiei repaosului care conferă nemurirea. Pentru analistul repaosului și al reveriilor sale[214], pântecele matern, mormântul ca și sarcofagul sunt însuflețite de aceleași imagini: cea a hibernării germenilor și a somnului *crisalidei*. E într-adevăr vorba de un „Iona al morții", și încastrarea mormintelor corespunde încastrării germenilor. Edgar Poe, întărind prin cele trei coșciuge proteguirea mumiei deja înfășurate în bentițe, nu face decât să regăsească intuiția rituală a vechilor egipteni, care sporeau garanțiile de repaos și de intimitate a rămășițelor pământești: giulgiu, bentițe, măști mortuare, vase cu capac emblematic pentru viscere, îmbinare de sarcofage antropoide, de încăperi și de apartamente

funerare. Ce să mai spunem despre chinezi care astupau cele șapte orificii ale cadavrului[215]? Mumia, ca și crisalida, e în același timp mormânt și leagăn al făgăduielilor de supraviețuire. Chiar cuvânul nostru cimitir[216] ne-o semnalează prin etimologia sa, *koimêtêrion* având înțelesul de cameră nupțială[217]. Pare-se că inversiunea eufemizantă acționează chiar în mormânt: ritualul mortuar e antifraza morții. Toate imaginile „insectoide", remarcă Bachelard, urmăresc același scop ca și structurile: de a sugera securitatea unei făpturi închise, a „unei făpturi cu gingășie tăinuită și înfășată", a unei făpturi „redate profunzimii tainei sale"[218]. La rădăcina oricărei voințe de a conserva cadavrul se află o claustrofilie profundă.

Mormântul, locul înhumării, e legat de constelația chtonico-lunară a *Regimului Nocturn* al imaginației, în timp ce ritualurile uraniene și solare recomandă incinerarea[219]. În practicile înhumării, și chiar în cele ale dublei înhumări, se manifestă intenția de a conserva la maximum rămășițele pământești, un anumit respect față de elementul carnal sau de relicva osoasă, respect ignorat complet de catharismul uranian și de spiritualismul solar care, așa cum am văzut, se mulțumesc cu trofeul cranian. Diferența dintre riturile funerare implică, așa cum a arătat Piganiol[220], o profundă diferență culturală. Cananeenii, de pildă, practicau un rit chtonian al înhumării și au fost persecutați de israeliții nomazi, iconoclaști ai crâncenului monoteism uranian. Tot astfel arta statuară egipteană, indiană și mexicană e strâns legată de complexul nașterii și de riturile reinvoluției foetale, în timp ce arta statuară greacă, după opinia lui Rank[221], urmărește un proiect de emancipare și de verticalizare a formelor având semnificația unui efort cultural de eliberare față de mamă, de materialitate, de aspirație la odihnă. Ritul înhumării, practicat de civilizațiile agricole și mai ales în bazinul mediteranean, e legat de credința într-o supraviețuire larvară, de două ori închisă în imobilitatea cadavrului și liniștea mormântului, motiv pentru care se acordă îngrijire cadavrului, e înconjurat cu alimente și ofrande, fiind înhumat adeseori chiar în casa celor vii[222]. Izomorfismul acestor simboluri ale repaosului și intimității funerare e concretizat în zeii *Lari*, divinități familiare, încarnare a *Manilor*, locuind în casa celor vii și cerându-și partea zilnică de alimente și de îngrijiri.

Această eufemizare a mormântului și asimilarea valorilor mortuare cu odihna și intimitatea o întâlnim în folclor și în poezie. În folclor, intimitatea camerelor secrete le ascunde pe frumoasele adormite din basmele noastre[223]. Modelul exemplar al acestor *fete care dorm ascunse* e *Frumoasa din pădurea adormită*. În versiunea scandinavă a *Nibelungilor*, Brunhilda, tânăra Walkirie, doarme îmbrăcată într-o platoșă, în fundul unui

castel solitar. Simboluri claustromorfe în care nu e greu de recunoscut o eufemizare a mormântului. În ceea ce privește somnul, nu e decât făgăduiala trezirii pe care va veni s-o săvârșească în miracolul intimității nupțiale Sigur sau Făt-Frumos. Același mit îl regăsim la frații Grimm, în *Lădița zburătoare* de Andersen, precum și în basmul oriental *Povestea calului fermecat*. Psihanalistul care vede în imaginea acestor fete care dorm simbolul amintirii ce moțăie cuibărit în străfundul inconștientului regăsește aci un simbolism îndrăgit de Carus[224]. Dar aceste legende ale frumoasei adormite nu sunt oare mai simplu rezultatul progresului popular al eufemismului, o supraviețuire a miturilor chtoniene care au pierdut treptat orice aluzie funerară? Pentru poeți, dimpotrivă, moartea este explicit valorificată, după cum am văzut[225], o dată cu asfințitul și cu noaptea. De unde și delectarea morbidă încălcită adeseori în poezie, în ușoara necrofilie baudelairiană ca și în cultul lui Lamartine pentru toamnă, în predilecția romantică pentru „tărâmul de dincolo de mormânt", și în sfârșit în atracția exercitată de moarte și de sinucidere asupra lui Goethe, Novalis sau Nodier[226]. La Moritz, citat de Béguin, vedem limpede moartea inversându-se, devenind blânda trezire din coșmarul care ar fi viața de pe pământ: „Într-atât lucrurile de pe această lume ne rămân confuze: e cu neputință să fie adevărata stare de veghe..." Mănăstirea, mormântul, „liniștea morții" constituie obsesii în povestirile *Anton Reiser*, cât și în *Hartknopf*[227]. Pentru G. H. von Schubert[228] moartea e un fel de aurora, iar pacea mormântului o „preafericită anihilare", sufletul fiind în moarte și în somn „ca la sânul matern". Pentru Novalis, moartea dramatică a micuței sale logodnice e cea care îi dezvăluie schema inversării: „Cenușa trandafirilor terestri e pământul de baștină al trandafirilor cerești, iar luceafărul nostru de seară – luceafărul de dimineață pentru cei de la antipozi"[229]. În sfârșit, Brentano rezumă marele izomorfism al morții și al intimității materne când scrie: „Mamă, păstrează-ți copilul la căldură, lumea e prea inconsistentă și prea rece, așază-l încetișor pe brațul tău, cât mai aproape de pragul inimii tale..."[230] La romanticii francezi am putea deopotrivă găsi frecvente izomorfisme ale mormântului, ale iubitei și ale fericirilor intimității. De pildă, pentru Antigona lui Ballanche mormântul e camera nupțială: „Moartea e așadar suprema inițiere în viața nemuritoare, scrie Cellier; de aceea moartea Antigonei e senină ca o ceremonie nupțială"[231]. Opera lui Hugo e înțesată de imagini de morminte, de claustrare și de retrageri la mănăstiri, asociate cu tema intimității: în *La Conscience* cavoul e refugiu, în *Les Misérables* o mănăstire de femei claustrate servește drept loc de azil. Cu toate acestea, la Hugo, motivul cavoului e valorificat cu șovăială, întrucât acesta e temut și totodată dorit[232]. Baudouin[233] leagă

de acest complex echivoc al claustrării, la marele poet, tema *insularității*. Insularitatea ar fi un fel de „Iona" geografic; pentru anumiți psihanaliști această engramă a insulei ar fi de-ajuns spre a despărți psihologic Irlanda catolică de „continentul" englez și protestant. Întrucât insula este „imaginea mitică a femeii, a fecioarei, a mamei"[234]. Hugo ar fi ontogenetic marcat de șederea în insule: Corsica în copilărie, insula Elba, în sfârșit, insula exilului său, unde în mod ciudat poetul pare a sta de bunăvoie. Această vocație a exilului insular n-ar fi decât un „complex de retragere" sinonim cu întoarcerea la mamă[235]. De unde marea valoare atribuită de autorul volumului *Châtiments* insulei Sfânta Elena, insula exilului și a morții.

Această predilecție pentru moarte, această admirație romantică față de sinucidere, față de ruine, de cavou și de intimitatea mormântului se apropie de valorificările pozitive ale nopții și desăvârșește inversarea *Regimului Diurn* într-o veritabilă și multiplă antifrază a destinului de muritor. Am putea considera, extrapolând concluziile excelentului studiu *Deuil, nécrophilie et sadisme*[236] de M. Bonaparte, că există o continuitate între necrofilia manifestată a unui Bertrand și a unui Ardisson, necrofilia inhibată sau sublimată a unui E. Poe, magistral studiată de M. Bonaparte[237], și reabilitările mai mult sau mai puțin explicite ale morții, ale nopții și ale timpului așa cum le exprimă întreaga poezie romantică. La toți, în pofida câtorva cutremurături de groază sacră, moștenire a *Regimului Diurn,* moartea se eufemizează până la antifrază prin intermediul nenumăratelor imagini ale intimității.

* * *

Acești doi poli psihici, aceste două pietre de hotar fatale ale reprezentării, mormântul și pântecele matern, ne invită la un studiu sistematic al *recipientelor*. Jung[238] a jalonat traseul etimologic care, în limbile indo-europene, merge de la scobitură până la cupă. Cuvântul grecesc *kusthos* înseamnă cavitate, poală, în timp ce *keuthos* înseamnă sânul pământului, pe când cuvântul armenesc *kust* și cel vedic *kostha* se traduc prin „partea de jos a pântecelui". De această rădăcină sunt legate *kutos*, boltă, cintru, *kutis*, casetă, și în sfârșit *kuathos*, pahar, caliciu. Jung interpretează, în fine, cu îndrăzneală cuvântul *kurios*, stăpânul, căruia ar trebui să i se atribuie înțelesul de comoară smulsă cavernei. Scobitura, după cum admite fundamental psihanaliza, e înainte de toate organul feminin[239]. Orice cavitate e sexualmente determinată, și nici cavitatea urechii nu scapă acestei reguli a reprezentării[240]. Psihanalistul are așadar perfectă dreptate când arată că există un traseu continuu de la poală la cupă. Unul dintre primele jaloane ale acestui

traseu semantic e constituit de ansamblul *cavernă-casă*, locuință și, totodată, recipient, adăpost și totodată hambar, strâns legat de mormântul matern, fie că mormântul se reduce la o cavernă ca la vechii evrei sau la Cro-Magnon, fie că e clădit în forma unei locuințe, a unei necropole, ca în Egipt sau în Mexic. Evident, conștiința trebuie mai întâi să facă un efort pentru a exorciza și a inversa tenebrele, zgomotul și farmecele ce par a fi atributele primare ale cavernei. Și orice imagine a cavernei are o anumită încărcătură ambivalentă. În orice „grotă de uimită încântare" dăinuie câte ceva din „grota de spaimă"[241]. E necesară voința romantică de inversare pentru a se ajunge la considerarea grotei drept un refugiu, drept un simbol al paradisului inițial[242]. Această voință de inversare a sensului obișnuit al grotei s-ar datora unor influențe ontogenetice și filogenetice în același timp: traumatismul nașterii l-ar îmboldi spontan pe primitiv să fugă de lumea riscului redutabil și dușmănos spre a se refugia în înlocuitorul cavernos al pântecelui matern[243]. Astfel încât un artist intuitiv[244] poate simți în mod firesc o corelație între „jilava și întunecoasa" cavernă și lumea „intra-uterină". Între grotă și casă ar exista aceeași diferență de grad ca între mama marină și mama telurică: grota ar fi mai cosmică și mai total simbolică decât casa. Grota e considerată de către folclor drept matrice universală și se înrudește cu marile simboluri ale maturizării și intimității, ca oul, crisalida și mormântul[245]. Biserica creștină, după exemplul cultelor inițiatice ale lui Attis și Mithra, a știut admirabil să asimileze puterea simbolică a grotei, a criptei și a bolții. Templul creștin e în același timp mormânt-catacombă sau simplu lăcaș de păstrare a moaștelor, tabernacol păstrător al sfintelor taine, dar și matrice, poală în care se rezămislește Dumnezeu. Numeroase biserici, precum și numeroase temple ale cultelor ezoterice din antichitatea păgână, sunt înălțate lângă sau deasupra cavernelor sau a faliilor: San Clemente la Roma ca și Lourdes preiau tradiția de la Delfi, Hieropolis și Kos[246]. Caverna e deci cavitatea geografică perfectă, cavitatea arhetip, „lume închisă în care acționează însăși materia crespusculară"[247], adică loc magic în care tenebrele se pot revalorifica în chip de noapte.

Nu există decât o diferență de nuanță între grotă și *locuință intimă*, ultima nefiind adeseori decât o cavernă transpusă. Prin beci într-adevăr, scobitura fundamentală, se implantează fizic orice locuință, chiar cea care materialmente n-are fundații[248]. Claudel a scos în evidență izomorfismul care leagă pântecele matern, mormântul, cavitatea în general și locuința închisă prin acoperișul ei, regăsind astfel intuiția poetică atât a lui Dumas, cât și a lui Poe[249]. Etnografia vine o dată mai mult să confirme psihologia: coliba chinezească, ca și grota preistorică, în care soția domnește în comunicare

directă cu solul familial, este o matrice, „căminul însuși trece drept femelă în care se aprinde focul, acest mascul"[250]. Această feminizare a casei, ca și a patriei, se traduce prin genul gramatical feminin în limbile indo-europene – *domus* și *patria* în latină, *ê oikia* în limba greacă. Neutrele *das Haus* și *das Vaterland* nu sunt decât diluări accidentale, degrabă compensate prin *die Hütte* și *die Heimat*. Psihanaliza[251], mai mult ca oricare alta, a fost sensibilă la acest semantism feminoid al locuinței și la antropomorfismul care rezultă de aici; camere, colibe, palate, temple și capele sunt feminizate. În Franța, caracterul feminin al capelei e categoric, adeseori ea e „Notre-Dame", aproape întotdeauna e închinată, măcar parțial, Fecioarei mame.

Casa constituie așadar, între microcosmosul trupului omenesc și cosmos, un microcosmos secundar, un termen de legătură a cărui configurație iconografică e tocmai de aceea foarte importantă în diagnosticul psihologic și psihosocial[252]. Se poate afirma: „Spune-mi cum e casa pe care ți-o închipui, ca să-ți spun cine ești". Iar confidențele cu privire la locuință se fac mai ușor decât cele privitoare la trup sau la un element în mod obiectiv personal. Poeții, psihanaliștii, tradiția catolică și înțelepciunea dogonilor se unesc în a recunoaște în simbolismul casei un dublu microcosmic atât al trupului material, cât și al corpus-ului mental[253]. Camerele casei funcționează ca organe, constată Baudouin[254], iar copilul recunoaște spontan în ferestre ochii casei și presimte existența măruntaielor în chip de beci și coridoare. Rilke[255] are impresia că înaintează pe scări „ca sângele în vine", și-am notat deja valorificările negative ale infernului intestinal și anatomic. Labirintul e adeseori temă de coșmar, dar casa e labirint liniștitor, îndrăgit în ciuda ușoarei spaime ce mai poate dăinui în misterul ei. Atât beciul ventral, cât și podul cervical au tocmai semnificația acestui antropomorfism microcosmic. Însăși distribuirea încăperilor apartamentului sau colibei: ungherul în care se doarme, încăperea în care se pregătește mâncarea, sufrageria, dormitorul, salonul, pivnița, hambarul, podul, toate aceste elemente organice reclamă mai degrabă echivalente anatomice decât reverii arhitecturale. Casa în totalitatea ei e mai mult decât „locul unde se trăiește", e o făptură vie. Casa e un dublu, o supradeterminare a personalității celui ce locuiește în ea. Balzac știe prea bine acest lucru când își începe romanele prin descrierea amănunțită a casei Grandet, a celei din *Chat qui pelote* sau a pensiunii Vauquer. Atmosfera psihologică nu e determinată decât în al doilea rând de aromele grădinii, de orizonturile peisajului. Mirosurile casei sunt cele care constituie coenestezia intimității: mirosuri de bucătărie, parfumuri de alcov, duhoarea coridoarelor, miresme de smirnă sau de levănțică ale șifonierelor materne.

Intimitatea acestui microcosmos se va dubla și se va supradetermina parcă la nesfârșit. Dublet al corpului, se va afla izomorfă cu nișa, cu cochilia, cu blana, și în cele din urmă cu poala mamei[256]. În ea se va opera însă mai ales dedublarea lui „Iona": avem nevoie de-o casă mică în cea mare „pentru a regăsi securitatea primară a vieții fără probleme"[257], acesta e rolul *ungherului*, al micii încăperi întunecoase, al Sfintei Sfintelor, ca și al camerei tainice și ultime. Oratoriul joacă și el acest rol: chinezii și indienii dau sfatul, pentru a practica involuția, de-a te plasa într-o încăpere retrasă în fundul locuinței, „întunecoasă și ascunsă ca sânul unei mame". Broaștele și cheile întăresc și mai mult caracterul intim și tainic al acestor locuințe superlative. Acesta e într-adevăr sensul „Palatului de cristal" din basmele noastre, a cărui limpezire acvatică lasă să i se bănuiască adâncimea, constituind totodată un obstacol mineral și de netrecut, ferind cu strășnicie cufărul magic sau comoara, nucleu al acestei intimități profunde.

Casa așadar, fie ea templu, palat sau colibă, e întotdeauna imaginea intimității odihnitoare. Și cuvântul „locuință" se dublează, ca în *Upanișade* sau la Sfânta Thérèse[258], cu sensul de oprire, de repaos, de „sediu" definitiv în iluminarea interioară. Acesta e rolul mai mult sau mai puțin explicit jucat de cocioaba „bunilor sălbatici" ai preromantismului, de coliba din cântecele perioadei cunoscute sub numele de *la belle époque*[259], precum și de castelul îndrăgit de Kafka. Evident, această interioritate e obiectiv dublată de exterioritatea zidului și a gardului, întrucât casa e, între altele, un „univers împotriva", caracter prin care poate suscita reverii diurne[260]. Un psiholog a reperat foarte bine dubla folosință ce poate fi dată unei „clădiri locuibile": „Casa e o construcție..., dar e și o locuință, un cămin. Există două orientări simbolice cu putință: pentru unii casa trebuie construită înainte de-a deveni întâmplător un cămin; pentru alții – și sunt cei care ne interesează în aceste capitole – casa reprezintă la obârșie un cămin... aceștia nu descompun în factori raționali și în factori sentimentali... cocioaba le stă mult mai la inimă decât zgârie-norul..."[261]. Și tocmai în acest din urmă fel de imaginație își dobândește casa sensul ei cel mai profund: miezul migdalei e mai important aici decât coaja. De asemenea, semnificația casei ca „edificiu în sine"[262] invocând imaginea „pietrei fundamentale" și parabola evanghelică a celor două case nu e, după părerea noastră, decât un incident secundar al simbolismului fundamental al intimității.

Reținem aci, o dată mai mult, inconvenientul pe care-l prezintă clasificarea simbolurilor mai degrabă în jurul unor obiecte decât al unor trasee psihologice, adică al unor scheme și gesturi. Lumea obiectivității e polivalentă pentru proiecția imaginară, doar traseul psihologic e simplificator.

Baudouin nu reușește să descrie un simbolism net al locuinței, deoarece în două pagini trece pe nesimțite de la arhetipurile interiorității la cele ale „ascensiunii morale" simbolizate de etaje. Or, ascensiunea sub toate formele ei, scări, ascensoare, clopotnițe sau *zigurate*, aparțin, așa cum am văzut, unei constelații arhetipale cu totul diferite de locuință. Clopotnița e întotdeauna despărțită psihologic de biserică, imaginată în chip de naos. Scările casei coboară întotdeauna, și a urca în pod sau în camerele de la etaj înseamnă tot a coborî în inima misterului, a unui mister desigur de altă calitate decât cel al pivniței, dar la fel de nuanțat de izolare, de regresiune, de intimitate: „În pod se consumă resentimentul absolut, resentimentul fără martori..."[263]. Podul, în ciuda altitudinii sale, e muzeu al strămoșilor și loc al întoarcerii la fel de enigmatic ca și pivnița. Așadar, „din pivniță până-n pod"[264], tot schemele coborârii, săpării, involuției și arhetipurile intimității domină imaginile casei. Casa, pentru reverie, nu e niciodată zidărie, fațadă sau acoperiș, cu atât mai puțin *building;* ea rămâne locuință, și doar pentru estetica arhitecturală se pervertește ea în aliniere de pereți și în turn Babel.

Însemnătatea microcosmică acordată locuinței indică deja primatul acordat în constelația intimității imaginilor spațiului fericit, *centrului paradisiac*. Nu vom stărui asupra faimoaselor teze ale lui Rank conform cărora tema spațiului paradisiac ar fi performată de schematismul acelui *farniente* intra-uterin. Să amintim că istoria religiilor[265] insistă asupra blândei coalescențe a omului și a mediului său înconjurător; mai mult, genitrix e izomorf cu loc sfânt. „Peisajul natural și statueta feminină sunt două aspecte echivalente ale belșugului și fecundității"[266]. Și de altfel așezarea, locuința se leagă pozitiv într-o dialectică sintetică cu mediul geografic înconjurător. Cabana cheamă muntele, iar terasa locuinței tropicale *bordj* reclamă soarele arzător. Zeița pretinde un loc sacru. Și mobilierul acestui loc sfânt primitiv, în afară de-un izvor sau de-o întindere de apă, e alcătuit dintr-un pom sacru, un stâlp sau dublul său, betyl-ul, australianul *churinga*, a cărui verticalitate conferă fecunditate, prin accentul său masculin, virtuților propriu-zis paradisiace. Locul sfânt, microcosmos sacru și complet, precum Graal-ul, pe care-l vom studia la sfârșitul acestui capitol, se completează prin spadă, cuprinde într-adevăr la rândul lui simboluri falice și masculine: munte, copac înalt, menhir, clopotniță etc.... Dintre cele trei elemente ale locului sfânt – apă, copac și piatră ridicată – numai ultimele două se pretează la individualizare, și Przyluski încearcă să arate cum statuia sacră derivă din stela de piatră sau din stâlpul de lemn[267]. Nu vom lua în considerare aici decât infrastructura edenică și rankiană a locului sfânt, care e înainte de toate refugiu, receptacul geografic. E un centru care se poate foarte bine situa pe-un

munte, dar care în esența sa comportă întotdeauna o grotă, o boltă, o peșteră. *Templum*-ul[268], înainte de-a fi simbolic decupat din cerul augural, e dreptunghi, incinta magică pe care plugul a trasat-o și a săpat-o în pământ. Dacă noțiunea de centru integrează rapid elemente masculine, e important să-i subliniem infrastructurile obstetricale și ginecologice: centrul e buricul, *omphalos*-ul lumii. Până și munții sacri au dreptul, ca Gerizim și atât de bine denumitul Tabor, la epitetul de „buric al pământului". Raiul semiților, ca mai târziu Ierusalimul sau Golgota, erau și ele burice mistice ale lumii[269]. Tocmai pentru aceste motive uterine, faptul că e închis sacralizează în primul rând un loc: insule cu simbolism amniotic, sau o pădure al cărei orizont se închide de la sine. Pădurea e un centru de intimitate așa cum poate fi casa, grota sau catedrala. Peisajul închis al pădurii e constitutiv locului sacru. Orice loc sacru începe cu „pădurea sacră"[270]. Locul sacru e realmente o cosmicizare, mai cuprinzătoare decât microcosmosul locuinței, a arhetipului intimității feminoide.

Mandala tantrică, joc de figuri închise circulare și pătrate, în interiorul cărora tronează imaginile divinităților, pare să constituie un rezumat al locului sacru pe treptele semiologiei. E simbolul la puterea a doua, spațiul sacru de buzunar, dacă se poate spune așa, și care îmbină aspectul labirintic cu înlesnirile ubicuității. Termenul „Mandala" înseamnă cerc. Traducerile tibetane îi restituie intenția profundă numind-o „centru". Această figură e legată de-o întreagă simbolică floral, labirintică, și de simbolismul casei. Ea slujește drept „receptacul" zeilor, e „palatul zeilor"[271]. E asimilată cu Paradisul în centrul căruia „își are sediul" Dumnezeul suprem și în care timpul e abolit printr-o inversare ritual: pământul muritor și coruptibil se transformă în „pământ de diamant" incoruptibil, actualizându-se astfel noțiunea de „paradis terestru"[272]. Jung și comentatorul său Jolan Jacobi[273] au stăruit în mod deosebit asupra însemnătății universale a simbolismului *Mandalei*. Ei regăsesc figurații asemănătoare cu imaginea tantrică atât în tradiția occidentală, atât la Jacob Boehme, de pildă, cât și la primitivii din epoca neolitică sau la indienii Pueblo, atât în producțiile grafice ale anumitor bolnavi, cât și în onirismul psihismului normal. Cei doi psihanaliști recunosc în aceste multiple interpretări ale *Mandalei* simbolismul centrului, simbol întărit și mai mult de-o frecventă figurație floral. Credem totuși că acești psihologi extrapolează oarecum simbolul cercului închis, al intimității, interpretându-l și ca simbol al totalității. Evident că figura circulară e atât cea a roții, cât și a incintei închise, și nu e mare distanță de la sentimentul intimității, securității până la conceptul de totalitate pe care Jung ține să-l vadă integrat *Mandalei*. Deși intimitatea e mai degrabă satisfacție de

îndestulare decât imperialistă mișcare de totalizare. Considerăm totuși că interpretarea primă a *Mandalei* trebuie să rămână mai măsurată și să nu semnifice decât căutarea intimității într-un labirint inițiatic; concepțiile aritmologice și zodiacale de cvadripartiție a universului și speculațiile totalizante asupra cvadraturii cercului lipsesc inițial figurii mistice a *Mandalei*. Cercul mandalic e înainte de toate centru, îngrăditurâ mistică precum ochii închiși ai lui Buddha, izomorf odihnei suficiente în profunzime. Nu e întâmplător faptul că psihologia „profunzimilor", prezisă de poetica romantică[274] și corolar al ontologiei bergsoniene a intimității, și în special psihologia lui Jung, folosesc constant metafora cercului. Din treizeci și patru de figuri sau planșe explicative ale psihologiei lui Jung[275], douăzeci și una sunt consacrate unor figuri circulare în care palpită centrul misterios al intimității: eul nostru, „centrul nostru propriu-zis"[276]. Ceea ce-l îndreptățește pe Bachelard[277] să scrie că psihologia n-ar fi posibilă dacă i s-ar interzice folosirea unui singur cuvânt: „profund", pe care-l lipește peste tot și care, „la urma urmei, nu corespunde decât unei biete imagini". Vom adăuga imagine săracă, întrucât e dată imediat de intuiția coenestezică cea mai primitivă: „profunzimea" atât a trupului, cât și a spiritului nostru, ne este imediat intimă.

Unii[278] au ajuns la subtilități rafinate în privința acestui simbolism al centrului, întrebându-se ce diferență semantică ar putea exista între figurile închise circulare și figurile unghiulare. Bachelard stabilește o foarte subtilă nuanță între refugiul pătrat care ar fi construit și refugiul circular care ar fi imaginea refugiului natural, pântecele feminin. Și deși foarte adesea, ca în *Mandala*, pătratul e inextricabil îmbinat cu cercul, se pare totuși că nuanța remarcată de gânditori atât de diferiți precum Guénon, Jung, Arthus sau Bachelard trebuie luată în considerare[279]. Figurile închise pătrate sau dreptunghiulare pun accentul simbolic pe temele apărării integrității interioare. Incinta pătrată e cea a orașului, e fortăreața, citadela. Spațiul circular e mai ales cel al grădinii, al fructului, al oului sau al pântecelui, și deplasează accentul simbolic asupra voluptăților tainice ale intimității. Numai cercul sau sfera prezintă un centru perfect pentru reveria geometrică. Arthus[280] pare a avea pe deplin dreptate când notează că „din fiecare punct al circumferinței privirea e întoarsă spre interior. Ignorarea lumii exterioare îngăduie nepăsarea, optimismul...". Spațiul curb, închis și regulat ar fi deci prin excelență semn de „blândețe, de pace, de securitate", și psihologul insistă asupra acestui caracter „încovrigat" al „gândirii digestive" a copilului[281]. Evident că trebuie să ne ferim cu grijă de-a nu confunda cumva această sfericitate cu perfecțiunea parmenidiană. Sfericitatea, în cazul de față, e mai

degrabă puterea emblematică a rotundului, puterea de-a centra obiectul, de-a trăi „o rotunjime plină"[282], și de această rotunjime se interesează fenomenologia lui Bachelard prin intermediul unor viziuni atât de diferite ca acelea ale lui Jaspers, Van Gogh, Joé Bousquet, La Fontaine, Michelet sau Rilke.

În sfârșit, un caracter leagă puternic centrul și simbolismul său de marea constelație a *Regimului Nocturn: repetiția*. Spațiul sacru posedă această remarcabilă putere de-a fi multiplicat la nesfârșit. Istoria religiilor insistă pe drept cuvânt asupra acestei ușurințe de multiplicare a „centrelor" și asupra ubicuității absolute a sacrului: „Noțiunea de spațiu sacru implică ideea de repetiție primordială care a consacrat acest spațiu transfigurându-l". Omul afirmă prin aceasta puterea sa de veșnică reîncepere, spațiul sacru devine prototipul timpului sacru. Dramatizarea timpului și procesele ciclice ale imaginației temporale nu vin, pare-se, decât după acest primordial exercițiu de dedublare spațială. Această ubicuitate a centrului e cea care legitimează atât proliferarea *Mandalelor*, cât și a templelor și a bisericilor închinate acelorași divinități, posedând aceleași vocabule și uneori aceleași relicve. Tot astfel covorul de rugăciune al nomadului musulman „întins pe pământ și orientat spre răsărit pentru riturile cotidiene constituie o amplasare portativă și redusă la cea mai simplă expresie a sa"[283]. Tocmai în acest fenomen de ubicuitate a centrului poate fi mai bine sesizat caracterul psihologic al acestor organizații pentru care intenția psihică, obsesia gestului originar, are întotdeauna mai mare greutate decât demersul obiectiv și decât obiecțiile pozitiviste.

Trebuie să abordăm acum, în dubla perspectivă a intimității și a dublării, descrierea unuia dintre cele mai bogate simboluri ale imaginației, simbol care, prin bogăția lui, se înrudește cu arhetipul. Grota, după cum am mai spus, era deja casă și dădea loc unor deosebit de profunde reverii, dar mai luxuriantă în imaginație e *locuința pe apă*, barca, corabia sau arca. Leroi-Gourhan[284] semnalează primitivitatea și universalitatea pirogii scobite într-un trunchi de copac. De altfel, în anumite tradiții, peștera și arca își pot schimba locul între ele: în tradiția iraniană arca e înlocuită cu *Vara*, un fel de grotă subterană „care trebuie să sustragă specimenele bunei creații rigorilor iernii celei mari... leagăn pentru cei vii și totodată rai pentru cei drepți..."[285]. Barca e, desigur, un simbol extrem de polivalent: nu numai monoxil, dar și făcut din piei, din stuf, materiale care își au fiecare nuanțele lor simbolice[286]; fuziformitatea bărcii poate sugera deopotrivă fuiorul torcătoarelor sau „cornul" lunii. Supradeterminarea psihologică se manifestă așadar din plin, barca cu forma sa sugestiv lunară va fi și cel dintâi mijloc de transport: Isis și Osiris călătoresc într-o barcă funebră, în vreme ce Ishtar, Sin, Noe cel din *Biblie*

sau cel polinezian, maimuța solară din *Râmâyana*, Prometeul indian Matariçvan („cel care crește în trupul mamei sale"), toți construiesc o arcă atât pentru a transporta sufletele celor morți, cât și pentru a salva viața și făpturile amenințate de cataclism. Simbolismul călătoriei mortuare îl determină chiar pe Bachelard[287] să-și pună întrebarea dacă moartea n-a fost cumva din punct de vedere arhetipal primul navigator, dacă „complexul lui Caron" nu se află la rădăcina oricărei aventuri maritime și dacă moartea, ca într-un vers celebru, nu este cumva „bătrânul căpitan" arhetipal care pasionează orice navigație a celor vii. Acest lucru ar fi confirmat de folclorul universal, atât celtic, cât și chinez[288], iar „olandezul zburător" ar fi supraviețuirea tenace a valorilor mortuare ale vasului. Desigur, prin această incidență funebră orice barcă e întrucâtva un „vas-fantomă", e atrasă de ineluctabilele valori înspăimântătoare ale morții.

Asupra bucuriei de a naviga planează întotdeauna teama de „scufundare", dar valorile intimității sunt cele care izbândesc și-l „salvează" pe Moise de vicisitudinile călătoriei. Ceea ce ne îngăduie să neglijăm pentru moment caracterul dramatic al ambarcațiunii, peripețiile călătoriei care confundă barca lunară cu carul solar, și să reținem doar arhetipul liniștitor al găoacei protectoare, al vasului închis, al habitaclului. Decât să socotim cuvântul arcă derivând din *argha*, „semilună", arc de cerc, preferăm să punem accentul etimologic pe *arca*, „cufăr", din aceeași familie lingvistică și psihică cu *arceo*, „eu conțin", și cu *arcanum* „secret"[289]. Întrucât constelația izomorfă pe care-o studiem în acest capitol e aceea a recipientului, și acest caracter dominant e mai important decât fixitatea sau mobilitatea ustensilei. Tehnologia nu se slujește de diferența dintre recipientele fixe (cisterne, capcane, putine etc...) și recipientele mobile (coșuri, vase de tot felul etc...) decât ca de-un simplu artificiu taxinomic. În noțiunea de recipient, remarcă tehnologul[290], vin să se contopească trei activități: transport, transvazare și colectare. Pe această din urmă activitate, simplă modalitate a intimității care constă din a regrupa restrângând, vom pune acum accentul. Barthes[291], analizându-l pe Jules Verne, a notat excelent această intimitate nautică fundamentală: „Nava poate fi realmente simbolul plecării; în mod mai profund însă e cifrul îngrădirii. Predilecția pentru navă constă întotdeauna din bucuria de-a te închide perfect... a îndrăgi navele înseamnă în primul rând a îndrăgi o casă superlativă, întrucât e iremediabil închisă... nava, înainte de-a fi un mijloc de transport, e un fapt care ține de habitat". Și mitologul descoperă întotdeauna în corăbiile romancierului, în noianul celor mai neplăcute aventuri, o existență liniștitoare în genul celei de la „gura sobei", care face de pildă din *Nautilus* o „adorabilă peșteră",

însăși antiteza unui *Bateau ivre*[292]. Dacă corabia devine locuință, barca se transformă mai modest în leagăn. Acestea sunt bucuriile pe care ni le comunică „nacela" lui Lamartine, pe care Bachelard[293] o apropie cu îndreptățire de beatifica scufundare a lui Novalis. Barcă lenește care, după opinia poetului, ar oferi „una dintre cele mai misterioase voluptăți ale naturii", loc închis, insulă în miniatură în care timpul „își încetează zborul". Temă îndrăgită de romantism, de la Balzac la Michelet, acesta din urmă reluând jubilarea lamartiniană și scriind: „Nu mai există loc, nu mai există timp... un ocean de vis pe unduiosul ocean al apelor"[294]. Barca, fie ea și mortuară, face parte așadar în esența ei din marea temă a legănării materne. Nacela romantică se apropie de intima securitate pe care-o conferă arca. S-ar putea deopotrivă arăta că această securitate primitoare pe care-o conferă arca are fecunditatea lui Abyssus care-o poartă: ea este o imagine a Naturii-mamă regenerată și revărsând valul viețuitoarelor pe pământul redevenit virgin în urma potopului.

În conștiința contemporană informată de progresul tehnic barca este adeseori înlocuită de *automobil* sau chiar de avion. Marie Bonaparte[295] a stăruit pe bună dreptate asupra caracterului hedonistic și sexual al plimbării cu mașina. În calitatea lui de refugiu, de adăpost, automobilul este echivalentul nacelei romantice. Cine oare n-a fost sensibil la reveria legată de rulotă, de vehiculul închis? Rulota din *Grand Meaulnes* magistral legată de ciudățenia domeniului pierdut... Ar fi multe de spus despre atașamentul pronunțat freudian al omului secolului XX față de automobilul-refugiu, de automobilul cu drag înfrumusețat și întreținut. Asta pentru că și automobilul e un microcosmos, ca și locuința se însuflețește, se animalizează, se antropomorfizează[296]. Ca și locuința, mai ales, se feminizează. Ca și camioanele „de mare tonaj", ca și bărcile de pescuit, poartă nume de femei. „Sfântul patron" al automobiliștilor de altfel nu e oare christoforul, călăuza celor ce trec pe „tărâmul celălalt", omul-navă care asigură securitatea încărcăturii pe care-o poartă și-o salvează de apele vitrege?

Se poate spune că Sfântul Christophe e simbol de gradul doi al simbolismului intimității în călătorie. E icoana unui simbol, pe treptele semiologiei. Și așa cum se întâmplă frecvent în transcripția iconografică a unui simbol, asistăm aici la o gulliverizare. Într-adevăr, strămoșul mitic al Sfântului Christophe e Gargantua al nostru[297]. Și recipientul, receptaculul, în figurația populară a lui Gargantua, e *sacul* lui. Acest recipient simbolic gulliverizat e de altfel integrat de creștinism (de pildă sacul încărcat al lui Moș Crăciun) în personajul Sfântului Nicolae. Alt creștin purtător de sac e Sfântul Christophe, care se ivește cam peste tot în secolul al XI-lea în

regiunile celtice pe urmele toponimiei gargantuine[298]. Și unii și alții sunt uriași de treabă, iar Christophe, primul din cei paisprezece sfinți auxiliari, asigură securitatea în timpul călătoriei. În toate aceste cazuri, sacul uriașului care te trece pe „celălalt tărâm" nu e altceva decât nava redusă la dimensiuni mai meschine de către iconografia și legenda populară. Recunoaștem în această minimalizare procesul de gulliverizare care, de la navă la sac, ne conduce la contemplarea visătoare a recipientelor mici, ale căror prototipuri sunt găoacea, cochilia, sămânța, bobocul de floare sau caliciul vegetal[299], în timp ce caseta și mai ales cupa sunt corespondenții tehnici. De altfel, trecerea de la macrocosmos la microcosmos e foarte echivocă: navele înalte sunt meșterite din coji de nuci, cochiliile sau ouăle uriașe slujesc drept navă ca în unele tablouri ale lui J. Bosch[300].

Imaginile cojii de nucă, atât de frecvente în basmele noastre și în reveriile liliputane, se reduc mai mult sau mai puțin la cele ale germenului închis, la *ou*. „Imaginația, scrie Bachelard[301], nu numai că ne invită să ne întoarcem în cochilia noastră, dar și să ne strecurăm în orice cochilie spre a trăi acolo adevărata retragere, viața încolăcită, viață repliată asupră-ți, toate valorile odihnei". Prin aceasta se operează o primă interpretare simbolică a *scoicii*, foarte diferită de cea pe care-o vom întâlni referitor la simbolismul ciclic; aici e vorba de scoica ascunzătoare, refugiu care primează asupra meditațiilor referitoare la aspectul său helicoidal sau la ritmul periodic al aparițiilor și dispariților gasteropodului. Intimitatea incintei cochiliare e întărită și mai mult de forma direct sexuală a numeroaselor orificii ale scoicilor. Freud întâlnește poezia tulbure a lui Verlaine când vede în scoică un sex feminin[302]. Iconografia atât de stăruitoare a nașterii lui Venus prezintă întotdeauna scoica ca pe-un uter marin.

Oul filosofic al alchimiei occidentale și extrem-orientale[303] se află în mod natural legat de acest context al intimității uterine. Alchimia e un *regressus ad uterum*. Orificiul oului trebuie să fie „ermetic" închis, acesta din urmă simbolizează oul cosmic al universalei tradiții[304]. Din acest ou trebuie să iasă germenul filosofal, de unde variatele-i denumiri reflectând izomorfismul intimității: „casa puiului", „mormânt", „cameră nupțială". Oul alchimic era menținut la o temperatură moderată pentru gestația acelui homunculus care trebuia să se formeze, afirma Paracelsus[305], la o căldură „constant egală cu cea din pântecele calului". Basile Valentin[306] îi atribuie lui Hermes următoarele cuvinte: „Eu sunt oul naturii, cunoscut doar de înțelepții care, cu pioșenie și modestie, zămislesc din mine microcosmosul". În sfârșit, putem cita, o dată cu Jung[307], remarcabilul izomorfism care, în *Cea de-a VII-a Inițiere* din *Noces Chymiques de Christian Rosenkreuz*, leagă

de simbolismul oului „cavoul subteran" în care inițiatul descoperă „un mormânt triunghiular conținând un cazan de cupru, iar pe fundul mormântului, odihnindu-se, Venus adormită". Acest ou conținut de alt ou și care conține universul, microcentru al unei geometrii sacre, ar fi după unii polinezieni „strămoșul tuturor zeilor... stând în cochilia sa, în mijlocul beznelor, de-o veșnicie"[308]. Acest ou – datorită calității sale de germene proteguit – e legat aproape pretutindeni de ritualurile temporale ale reînnoirii: drept urmare, ouăle de argilă găsite în mormintele preistorice rusești și suedeze, ritualul osirian al modelării unui ou din pământ, din făină și din aromate și venerarea rituală a scarabeului, care se hrănește cu fecale și-și fabrică cocoloașe ce servesc drept cuib larvelor[309]. În sfârșit, în sărbătorile creștine ale învierii acest simbolism a fost păstrat datorită oului de Paști. Oul alchimic el însuși, microcosmos al oului mitic al lumii, nu e decât un proces magic de stăpânire și accelerare a gestației metalelor[310]. Dar, inspirând acest simbolism atât de bogat, vedem ivindu-se constant tema intimității liliputane: microcosmos sau homunculus, îmbinare a germenilor pe care „chymist"-ul sau botanistul secolului al XVIII-lea se complace a o visa, cu blândețe clociți la căldură, bine adăpostiți îndărătul pereților găoacei, cochiliei sau cojii.

Dacă cochilia – și toate modalitățile ei – este o gulliverizare naturală a recipientului, *vasul* e diminutivul artificial al navei. În interesanta sa plachetă consacrată Sfântului Graal, lingvistul Vercoutre arată că legenda Graal-ului s-ar întemeia pe una sau mai multe greșeli de traducere[311]. S-ar fi tradus numele celtic al vestitului templu al galilor „Vasso Galate" prin latinescul *vas*. Graal-ului i se mai spune și „mormântul Mântuitorului" pentru că o accepțiune latină a lui *vas* e și aceea de „mormânt"; în sfârșit, dacă în anumite lecțiuni se pomenește de-o navă misterioasă construită de Solomon, aceasta se datorează faptului că un truver a luat *vas* în sensul, pe care-l are uneori, de *navis*. Mai mult, asocierea atât de frecventă a săbiei cu Graal-ul vine tot dintr-o accepțiune paronimică a lui *vas* însemnând *arma*, accepțiune supradeterminată de prezența istorică a spadei lui Cezar în faimosul Vasso Galate din Puy-de-Dôme. Or, e remarcabil, oricare ar fi valoarea ipotezelor paronimice și omografice ale lui Vercoutre, să constatăm soliditatea arhetipală și izomorfismul omonimelor invocate. Jerba de contrasensuri n-a luat naștere decât fiind supradeterminată de un vector psihologic real: templul, vasul, mormântul și nava sunt psihologic sinonime. În sfârșit, acordul acestor simboluri endomorfe cu simbolismul ciclomorf, pe care-l vom studia în capitolele următoare, consacrate Fiului divin, își află ilustrarea în cazul Graal-ului nu numai prin prezența sângelui lui Hristos, dar și prin prezența istorică a unei statui a zeului Lug, replică

celtică a zeului roman Mercur, pe care Nero a ridicat-o la Vasso Galate[312]. Pentru moment însă să reținem pur și simplu faptul că vasul cumulează intimitatea navei și sacralitatea templului.

Toate religiile folosesc ustensile culinare pentru riturile sacrificiale, în general în ceremoniile agapelor sacre sau ale împărtășaniei. Cupa din cultul Cibelei, cazanele indiene și chinezești, cazanul de argint al celților, „cazanul regenerării" din Muzeul de la Copenhaga, strămoșul probabil al Graal-ului[313], strămoș sigur al potirului creștin, „oala triumfală" căreia îi este asimilată *Mandala* în ceremoniile tantrice, cazane care, în *Edda*, conțin hrana hărăzită războinicilor preafericiți, fac ca lista vaselor sacre să fie inepuizabilă[314]. Vrăjitoarele și alchimiștii se folosesc deopotrivă de cazane, și tot un cazan vede Rosenkreuz apărându-i în viziunea pe care am citat-o[315] mai înainte; într-un vas cu gâtul strâmt, în tigva magică vine să se ghemuiască și să involueze seară de seară magicianul chinez[316]. Apanajul unei ustensile atât de universal folosită, atât de universal valorificată, va fi așadar un simbolism complex. E ceea ce demonstrează studierea Graal-ului: simultan platou încărcat cu alimentele unei agape rituale, vas de regenerescență redând viața Regelui Pescar, în sfârșit *Yoni*, caliciu feminoid în care se înfige spada masculină și din care șiroiește sângele[317]. Căci dacă spada, sau lancea legionarului care a străpuns coasta lui Hristos, e frecvent asociată cu Graal-ul, aceasta nu se întâmplă din motive lingvistice sau istorice, ci, așa cum a arătat Guénon[318], din „complementaritate" psihologică, așa cum sunt complementare clopotnița și cripta, stâlpul sau bethyl-ul și izvorul sau lacul sacru. Spada alăturată cupei e o prescurtare, un microcosmos al totalității cosmosului simbolic. În sfârșit, e necesar să insistăm asupra tenacității, cu totul arhetipale, a legendei Graal-ului, tenacitate care se manifestă prin numeroasele lecțiuni ale povestirii și prin ubicuitatea obiectului sacru: ba transportat direct de Iosif din Arimateea și de Nicodim în Anglia, ba găsit de Seth în Paradisul terestru, regăsit de contele de Toulouse în timpul cruciadelor, căzut în mâinile genovezilor cu prilejul luării Cesareei, amestecat în tragedia albigenzilor și reapărut în mod misterios în 1921 o dată cu săpăturile de la Balbeck[319]. Stăruința unei atare legende, ubicuitatea unui atare obiect ne arată profunda valorificare a acestui simbol al cupei, care e totodată vas, *grasale*, și tradiție, carte sfântă, *gradale*, adică simbol al mamei primordiale, doică și protectoare[320].

Într-adevăr, în legătură cu această navă în miniatură, putem din nou vedea cum acționează supradeterminările digestive și alimentare, dragi *Regimului Nocturn* al imaginii, de vreme ce recipientul prototip e pântecele digestiv, înainte de-a fi sexual, experimentat o dată cu îngurgitarea, polarizat

de dominanta reflexă. Această valorificare digestivă a vasului conduce la confundarea oricărui recipient cu *stomacul*. Antichitatea îl denumea pe acesta „regele viscerelor", iar alchimia adoptă forma stomacală spre a-și construi alambicurile, pentru ca până și-n zilele noastre simțul comun, neglijând fiziologia intestinală, să facă din stomac factorul oricărei digestii[321]. Tocmai recipientul artificial gasteromorf e cel ce ni se pare a constitui veriga intermediară absentă din fenomenologia lui Bachelard[322], care trece direct de la imaginile fiziologice ale pântecelui și ale sânului la apă și la mercurul alchimic. Retorta chimică, athanor-ul sunt jaloane indispensabile reveriei legate de vasul stomacal sau uterin. Vasul se situează la jumătatea drumului între imaginile pântecelui digestiv sau sexual și cele ale lichidului nutritiv, ale elixirului de viață și de perpetuă tinerețe. Puțin importă că vasul e cu cavitate profundă, cazan, lighean și bol, sau cu cavitate slabă, lighenaș, blid, cupă sau lingură[323]. Întrucât prin jocul ce pretează la confundarea sensului pasiv cu sensul activ interesul arhetipal se deplasează treptat de la recipient la conținut.

* * *

Noțiunea de recipient e deci solidară cu aceea de *conținut*. Acesta e în general un fluid, ceea ce alătură simbolismele acvatice, ale intimității, de schema traseului alimentar, a înghițirii. Am putut constata de-a lungul acestor ultime capitole că gestul coborârii digestive și schema înghițirii ajungând până la reveriile legate de profunzime și la arhetipurile intimității se află la baza întregului simbolism nocturn. Faptul că gestul alimentar și mitul împărtășaniei alimentare sunt prototipurile naturale ale procesului de dublă negare a ceea ce am studiat în legătură cu înghițirea: masticarea e negare agresivă a alimentului vegetal sau animal, în vederea nu a unei distrugeri, ci a unei transsubstanțieri[324]. Alchimia a înțeles foarte bine aceasta, tot astfel și religiile care folosesc împărtășania alimentară și simbolurile sale. Orice alimentare e o transsubstanțiere. Pentru acest motiv poate afirma Bachelard[325] cu toată profunzimea că „realul e în primul rând un aliment". Să înțelegem prin aceasta că actul alimentar confirmă realitatea substanțelor. Căci „interiorizarea ajută la postularea unei interiorități". Afirmarea substanței, a intimității ei indestructibile dăinuind dincolo de accidente, nu se poate realiza decât prin această conștientizare a asimilării digestive. „Sucul", „sarea" e pe traseul metafizic al esenței, iar procesele de gulliverizare nu sunt decât reprezentări imagistice ale intimului, ale principiului activ ce dăinuie în intimitatea lucrurilor. Atomismul – această

gulliverizare cu pretenții obiective – reapare întotdeauna mai devreme sau mai târziu în panorama substanțialistă, sau mai bine zis o teorie a „fluidelor", a „undelor" ascunse și constitutive ale însești eficiențe substanțelor. Necesitățile alimentare se integrează firesc în această schiță de ontologie, și Bachelard[326] poate afirma în mod hazliu: „Lăcomia la mâncare e o aplicare a principiului de identitate"; să zicem mai bine: principiul de identitate, de perpetuare a virtuților substanțiale, își primește primul impuls de la o meditație asupra asimilării alimentare, asimilare supradeterminată de caracterul tainic, intim al unei operații care se efectuează integral în bezna viscerală. Întrucât interioritatea „superlativă" constituie noțiunea de substanță. „Pentru spiritul prestiințific substanța are un interior, mai mult, e un interior"[327], și alchimistul, ca și poetul, n-are decât o singură dorință: aceea de a pătrunde cu dragoste în intimități. E vorba aci de-o consecință a schemei psihice a inversării: intimitatea e inversată. Orice înveliș, orice recipient, notează Bachelard, apare de fapt ca fiind mai puțin prețios, mai puțin substanțial decât materia învelită. Calitatea profundă, tezaurul substanțial nu e ceea ce închide, ci ceea ce e închis. În cele din urmă, nu coaja contează, ci migdala. Nu sticla e importantă, ci beția. Această răsturnare a recipientului o dă la iveală atât alchimia lui Boerhave sau a lui Jacob Polemann, cât și articolul lui Zimmermann din *Marea Enciclopedie* consacrat „pietricelei"[328].

Alimentul primordial, arhetipul alimentar e evident *laptele:* „Orice băutură fericită e un lapte matern". Laptele e „primul substantiv bucal". Iar Bachelard[329] citează din folclor, pentru care „apele care sunt mamele noastre... ne împart laptele lor", în timp ce Michelet[330] raționalizează doct această imagine a oceanului de lapte și vorbește despre planctonul nutritiv ca despre un „lapte cu care se adapă peștele", trecând fără șovăire de la lapte la sân. Fapt ce-l îndreptățește pe Bachelard să afirme că materia comandă forma; vom adăuga o dată mai mult că gestul reclamă materia. Thetis e fiica suptului[331]. Această ataraxie lactiformă, îndrăgită de poetul morții materne și preafericite[332], psihologia patologică o redescoperă ca terapeutică a schizofreniei. Povestirea schizofrenicei studiată de Séchehaye prezintă un remarcabil izomorfism al mamei hrănitoare și al hranei: merele, laptele și mama terapeutică sunt strâns legate într-un mit antischizofrenic. Mama e comparată cu marea animalitate hrănitoare: „Mama era pentru mine ca o vacă minunată... Vaca mea era o făptură divină, în fața căreia mă simțeam îmboldită să execut gesturi de adorație"[333]. Bolnava reînvie, fără s-o știe, religia mistică a vacii Hator. Această experiență a hranei materne coincide cu un prim stadiu al vindecării; pentru prima oară bolnava vede obiectele

sub aspectul lor de încântătoare realitate, despuiate de teribila iluminare și de distanțarea abstract simptomatică a maladiei: „O fericire fără seamăn îmi năpădea inima... eram într-al nouălea cer“[334]. Și când această euforie alimentară e întreruptă în mod stângaci de analistă, pacienta e copleșită de-o catastrofală criză schizofrenică. Bolnava regăsește așadar, pe treptele vindecării, limbajul erotic al misticilor, pentru care imaginea laptelui e însuși simbolul unirii substanțiale. Sfântul François[335] de Sales scrie negru pe alb: „Mântuitorul nostru, arătând sufletului cucernic sânul dragostei sale demn de-a fi preaiubit, ridică acest suflet și, ca să zic așa, cuprinde toate facultățile acestuia în poala blândeții sale mai mult decât materne. Îmbrățișează sufletul, îl unește, îl strânge și lipește de buzele sale suave delicioasele-i sfârcuri, sărutându-l cu sărutarea sfântă a gurii sale, și îngăduindu-i să savureze sânii mai amețitori ca vinul...“ Aceleași imagini la Sfânta Thérèse[336], care compară sufletul cu un „copil la sân“, blagoslovit de mamă cu „laptele distilat în gura sa“; sau vorbește despre acele suflete care, „lipite de divinele maméle, nu mai știu decât să se bucure“. Aceste imagini lactiforme se regăsesc în cultele primitive ale Marii Zeițe[337], mai ales la statuetele paleolitice ai căror sâni hipertrofiați sugerează belșugul alimentar. Genitrix face de altfel adeseori gestul de-a arăta, de-a oferi și de a-și stoarce sânii, și adeseori Marea Mamă e polimastă, ca Diana din Efes.

Foarte frecvent, această accentuare a caracterului lactifer și hrănitor al Zeiței duce la anastomozarea arhetipului Mamei cu cel al copacului sau al plantei lactifere, precum *Ficus Religiosa* sau *Ficus Ruminalis*. La Roma acesta din urmă era situat exact pe locul unde lupoaica mitică i-a alăptat pe gemeni[338]. Poate că prin mijlocirea acestei imagini alcătuite din lapte și vegetație, smochin „nutritiv“ prin excelență întrucât e purtător de fructe și sugerează prin sucul lui lichidul hrănitor primordial, sau din alte plante hrănitoare de felul curmalului, viței de vie, grâului sau porumbului, se poate explica frecventa asociere a simbolurilor alimentare și a recipientelor culinare cu arhetipurile dramatice ale vegetației și ale ciclului vegetal, pe care le vom studia în cea de-a doua parte a acestei a doua cărți. Ar trebui schițat în această privință studiul tuturor elementelor alimentare în diferitele culturi[339], și-am putea deduce, împreună cu Dumézil[340], că, după cât se pare, zeii „celei de-a treia funcții“, agrară și hrănitoare, sunt la Roma înrudiți cu „Penații“, zei ai „cămării“ *(penus)*, zei ai buneistări economice, acești Penați fiind – ca și mamèlele zeiței! – totdeauna la plural. Deoarece abundența e legată de noțiunea de plural așa cum securitatea temporală e legată de dublare, adică de libertatea de-a o lua de la capăt, care transcende timpul.

Nu vom nota decât în treacăt rolul *mierii* atât de frecvent asociată cu laptele în poezie și în mistică[341]. Mierea și laptele sunt darurile preferate de „Bona Dea". Zeița mamă din *Atharva Veda* e supranumită *madhukaça*, „zeița cu biciușcă de miere"[342]. Această asociere a mierii cu laptele nu trebuie deloc să ne surprindă: în civilizațiile culegătorilor mierea nefiind decât analogon-ul natural al celui mai natural aliment care e laptele matern. Iar dacă laptele este esența însăși a intimității materne, mierea din scorbura copacului, din sânul albinei sau al florii e deopotrivă, cum se arată în *Upanișadă*, simbolul miezului lucrurilor[343]. Laptele și mierea sunt dulceața, deliciile intimității regăsite.

Foarte repede alimentul și băutura naturală, fie și originare, se decantează, psihic vorbind, într-o băutură sau un aliment pur, care nu-și mai păstrează decât calitățile psihologice, arhetipale și mitice. Acesta e rolul băuturii sacre, *soma* sau *haoma*, băutură produsă de altfel fie prin „baterea în putinei" a oceanului sacru, fie derivată din miere ca urmare a unei fermentări[344]. Simbolul băuturii sacre e bogat în semnificații multiple, de vreme ce e legat de schemele ciclice ale reînnoirii, de simbolismul copacului, ca și de schemele înghițirii și ale intimității. *Vedele*[345] înfățișează băutura sacră fie ca pe-o plantă, fie ca pe-un izvor, un râuleț care țâșnește din grădina primordială, Paradisul, în timp ce un basorelief egiptean ne-o înfățișează pe zeița Hator cocoțată într-un copac și adăpând sufletul unui mort cu băutura veșnică. În numeroase mituri, *soma* este extrasă din fructul arborelui lunar. Efectiv, numeroase băuturi mai mult sau mai puțin rituale sunt extrase dintr-o plantă: *soma* indienilor actuali, provenită din *Sacostema viminale, occtli* în Mexic și Peru, *peyotl* în America de Nord și, în sfârșit, vinul. În această simbioză simbolică a băuturii, a cupei și a copacului ne aflăm în posesia unui interesant exemplu de captare a unei semnificații în slujba unui simbolism diferit: prin intermediul băuturii sacre, arhetipul cupei se întoarce la mitologiile arboricole. Băutura se integrează astfel mitologiei dramatice și ciclice a vegetalului. Bachelard – filosof din Champagne – semnalează acest rol microcosmic și zodiacal al vinului, care „în străfundurile beciurilor ia de la început mersul soarelui în casele cerului". Simbolismul alimentar e izbitor contaminat de imaginile cosmice și ciclice de origine agrară; vinul „înflorește" la fel ca via, e o făptură vie față de care podgoreanul poartă răspunderea și pe care-o păzește. Totuși, ceea ce ne interesează în special acum e faptul că băutura sacră e tainică, ascunsă și totodată elixir al tinereții veșnice. Și vinul e legat de această constelație în tradiția semitică a lui Ghilgameș sau a lui Noe. Zeița mamă era supranumită „mama butuc de viță"; acea zeiță Sidhuri, „femeia cu vin", se identifică cu Calypso din *Odiseea*,

zeița care locuiește pe-o insulă în centrul, în buricul mării[346]. Vinul e simbolul vieții ascunse, al tinereții biruitoare și tainice. El e prin aceasta, și prin culoarea-i roșie, o reabilitare tehnologică a sângelui[347]. Sângele recreat de către teasc e semnul unei imense victorii asupra scurgerii anemice a timpului. *Whiskey*-ul gaelic, *maie-i-shebah*-ul persan, *geshtin*-ul sumerian, toate aceste simboluri sunt denumite „apă vie", „licoare a tinereții", „arbore al vieții"[348]. Arhetipul băuturii sacre și vinul se apropie, la mistici, de izomorfismul cu valorificări sexuale și materne al laptelui. Lapte natural și vin artificial se confundă în juvenila bucurie a misticilor[349].

Drept urmare, rolul sacramental al consumării „vinurilor" nu numai la semiți, creștini și mai ales la mandeeni, dar și la indienii din America de Sud și la germanici. Dumézil[350] a stăruit asupra rolului însemnat pe care-l joacă, la aceștia din urmă, praznicul ritual, băutul și îmbătarea colectivă. Acest rol al băuturilor fermentate e foarte comparabil cu cel al *somei* indo-iraniene și al băuturilor rituale alcoolizate din Africa și din America[351]. Rolul acestor beții e să creeze o legătură mistică între participanți și totodată să transforme starea mohorâtă a omului. Băutura care îmbată are misiunea să abolească condiția cotidiană a existenței și să îngăduie reintegrarea orgiastică și mistică. Și, așa cum e îndreptățit Dumézil[352] să constate, foarte adeseori praznicul are loc iarna, „timp al vieții restrânse", ceea ce denotă o preocupare legată de involuție, de enstază, destul de apropiate de ritualurile taoiste de acumulare vitală. În sfârșit, în aceste obiceiuri germanice de îmbătare regăsim un alt element izomorf: berarul suveran e Aegir, zeul apelor, marele dizolvant maritim. Hymir, care păzește căldarea divină, nu e decât un geniu al mării[353].

Reveria alimentară, consolidată de imaginile împrumutate din tehnologia băuturilor fermentate și alcoolizate, ne conduce la rezultatul digestiei, ca și al distilării prin excelență, la *aurul* pe care alchimistul îl adună pe fundul creuzetului[354]. Noi am mai studiat, desigur, o proprietate a aurului în ipostază de culoare, de înfățișare aurie. De data asta însă trebuie să ne ocupăm de sensul intim al acestei substanțe. Semantismul reflexelor nu e totdeauna același cu semantismul substanțelor. Nu tot ce lucește e aur. Substanța prețiosului metal simbolizează toate intimitățile, fie în basme unde comoara se află închisă într-un cufăr îngropat în camera cea mai tainică, fie în cugetarea alchimistă căreia psihanaliza îi confirmă în mod trivial intuițiile secrete. Pentru „chymist" ca și pentru analist valoarea aurului nu rezidă în strălucirea sa aurie, ci în greutatea substanțială pe care i-o conferă digestia naturală sau artificială cu care e asimilat. Retorta digeră, iar aurul este un excrement prețios. Chiar și *Enciclopedia*[355] mai definește cuvântul *buccellation* drept o „operație prin care se împart în bucățele, ca

îmbucăturile, diverse substanțe spre a le prelucra", iar cuvântul *citation* ascunde ciudata practică chymică constând din a hrăni cu pâine și cu lapte retorta în care se prepară metalul. Dacă, pentru „chymie", metalul e hrană, reciproc hrana și excrementele vor fi comori pentru psihologia analitică: aurul devine acolo simbol al aprigei dorințe de câștig, al aviditătii posesive, pentru că e finalmente dublet tehnic al excrementului natural.

Aurul despre care e vorba aici nu e așadar reflexul auriu, poleiala de aur a conștiinței diurne, ci *„sarea"* fundamentală care polarizează orice operație alchimică. El e, după Nicolas de Locques[356], „intimitatea intimității". „Sarea" într-adevăr nu e decât un termen generic căruia aurul îi e cazul cel mai particular și cel mai prețios. Aurul la care visează alchimistul e o substanță ascunsă, tainică, nu metalul vulgar, *aurum vulgi*, ci aurul filosofal, piatra miraculoasă, *lapis invisibilitatis, alèxipharmakon*, „vopseaua roșie", „elixir al vieții", „corp de diamant", „floare de aur", *corpus subtile* etc.[357]. Toate aceste vocabule grăiesc neobosit că aurul nu e nimic altceva decât principiul substanțial al lucrurilor, esența lor incarnată. Substanța e întotdeauna cauza primară, iar sarea ca și aurul sunt substanțe primare, „grăsimea lumii", „grosimea lucrurilor", după cum scrie un alchimist din secolul al XVII-lea[358]. Aurul, ca și sarea, participă la aceste reverii despre operații mame ale întregului substanțialism și pe care le reproduc noțiunile de „concentrat", „comprimat", „extras", „suc" etc... Un mistic modern, confundând aurul adus de magi cu sarea, deduce din aceasta simbolurile concentrării, condensării[359]. În aceste operații visate cărora sarea și aurul le sunt substantivele se alătură intim procesele de gulliverizare, de penetrație din ce în ce mai fină, de acumulare, care caracterizează simbolurile intimității profunde. Orice chimie e liliputană, orice chimie e microcosmos și, chiar în zilele noastre, imaginația e uimită văzând câte gigantice realizări se datorează, la origine, minuțioasei și meschinei manipulări a unui savant, meditației secrete, ocrotite, a unui chimist. Ar fi multe de spus, în această privință, asupra semnificației primare, etimologice a *atomului*. Atomul e într-adevăr visat mai întâi ca intimitate inexpugnabilă și indivizibilă mult mai înainte de-a fi elementul pe care atomistul îl încadrează în sistemul său. Alchimia e mai sincer substanțialistă decât chimia modernă, impregnată toată cu fizică matematică. Gulliverizarea acționează din plin, întrucât în infim rezidă puterea pietrei, și tot o infimă cantitate e în stare să provoace transmutații de o sută de mii de ori mai importante[360]. Sarea, aurul constituie pentru „chymist" dovada perenității substanței în ciuda peripețiilor accidentale. Sarea și aurul sunt rezultatele unei concentrări, sunt centre. Tot

Mandala e cea care servește drept simbol la puterea a doua pentru orice operație alchimică[361].

Sarea, aparținând de altfel în același timp domeniului culinar, alimentar și chimic, poate fi considerată într-o chimie de primă instanță, alături de apă, de vin și de sânge, drept părinte al obiectelor sensibile. Pe de altă parte, sarea – ca și aurul[362] – e inalterabilă și servește la umila conservare culinară. Regăsim deci mereu în spatele simbolismului sării, și al nobilei sale dubluri: aurul, schema unei digestii și arhetipul ghemuirii substanțialiste. Și pentru că *Regimul Nocturn* al imaginii valorifică pozitiv digestia în fața ei inițială, nu există nici un temei ca excrementul final al digestiei să rămână peiorativ. Bachelard[363], poposind asupra „Mitului digestiei", remarcă o dată cu psihanaliza însemnătatea acordată de gândirea preștiințifică *excrementului*. Excrementul e universal considerat drept panaceu medicamentos. Bachelard citează vreo zece exemple precise în care excrementul joacă un rol terapeutic sau cosmetic denotând o valorificare intensă, în vreme ce Jung raportează exemplul celebru al venerării materiilor fecale ale regelui de către supușii Marelui Mogol[364]. În sfârșit, în epopeea gargantuină, excrementul e valorificat în ipostază de urmă a trecerii zeului uriaș. O sumedenie de tumuli, coline, blocuri eratice, precum și râuri, mlaștini sau bălți sunt denumite excremente de-ale lui Gargantua[365]. În acest ultim exemplu regăsim izomorfismul recipientului și al conținutului, deoarece adeseori uriașul deșartă din coșu-i prins în spinare stânci, menhire și tot felul de meteori, lăsând astfel peste trei sute de urme toponimice atât în Franța, cât și în Elveția.

Aurul așadar, substanța intimă rezultând din digestia chymică, va fi asimilat în modul cel mai firesc cu substanța prețioasă primordială: excrementul. Iar substanța, abstracțiune pornind de la aurul excremential, va moșteni avariția care, psihanalitic, marchează excrementul și aurul. Orice gândire substanțialistă e avară sau, așa cum scrie Bachelard[366], „toți realiștii sunt avari și toți avarii realiști", și pe drept cuvânt valorificările pozitive ale substanței ca și ale excrementului pot purta denumirea de „complex al lui Harpagon". Această valorificare meschiniformă a comorii excrementiale, pe care Jung[367] o leagă de tema, atât de frecventă în reveria infantilă, a nașterii anale, poate fi întâlnită în anumite nevroze religioase. Pentru copil defecația e însuși modelul producției, iar excrementul e valorificat ca prim produs creat de om. Pe de altă parte, știm că pentru copil sexualitatea nu e diferențiată și se situează în mod difuz în organele „posterioare" ale corpului, confundându-se foarte adesea cu scatalogia. De unde rolul jucat de noroi, de lut în numeroase mituri ale creației. Nașterea prin spate amintește motivul aruncării

pietrelor din legenda lui Deucalion, precum Dactilii sunt zămisliți din praful pe care nimfa Anhiale îl azvârlea în urma ei[368]. În reveria nevrotică și în vis, Jung[369] semnalează de asemenea folosirea excrementului ca „punct de reper" pentru o comoară. Și în liberul avânt al basmelor noastre, dacă orice conținut excremențial pare explicit îndepărtat, se mai poate totuși vedea că bijuteriile, podoabele încântătoarelor prințese, sunt simboluri directe ale sexualității feminine[370]. Hugo[371], care valorifică negativ excrementul, îl asociază totuși cu aurul în *Les Misérables*, declarând: „Dacă aurul nostru e bălegar, bălegarul nostru e aur". Dar aceste asociații sunt foarte fugitive la poetul nostru și se îndreaptă degrabă spre motive sadice care depreciază tema aurului. Din pricină că această asociere a aurului cu excrementul e inacceptabilă pentru o gândire diurnă. Avem aici, o dată mai mult, un frumos exemplu de inversare a valorilor. Defecațiile fiind pentru gândirea diurnă culmea peiorativului și a abominației catamorfe, în timp ce pentru *Regimul Nocturn* excrementul se confundă cu etalonul metalic al valorilor economice și, de asemenea, cu anumite valori cerești, deși nocturne, ca în acele ciudate expresii germanice și indiene, notate de Jung, cu privire la stelele căzătoare[372].

E semnificativ că Dumézil[373] studiază simbolismul aurului la germanici în legătură cu „Miturile vitalității" și cu zeii fecundității. El notează că aurul e o substanță ambivalentă, principiu al bogățiilor ca și cauză a nenorocirilor. Comoara e proprietate a zeităților Vanes, e legată de îngropare și înmormântare, pentru a asigura confort și bogăție pe lumea cealaltă. Adeseori acest aur e ascuns sau închis într-un cufăr sau într-un cazan, ca acela din *Saga du scalde Egill*[374] ascuns într-o mlaștină. Aceste accesorii obișnuite ale comorii legendare întăresc polarizarea aurului în cadrul simbolurilor intimității. Dumézil[375], de altfel, semnalează înrudirea lingvistică dintre *Gull-veig*, „forța aurului" și *Kvasis*, „băutură fermentată", rădăcina *veig* însemnând vigoare dionisiacă. Și sociologul civilizațiilor indo-europene[376] arată mai ales opoziția radicală care există între eroul războinic și omul bogat, precum și frecventa valorificare negativă a lui *census iners*, a aurului fatal eroului ca și purificării eroice. Ca „Aurul Rinului" sau colierul Harmoniei de la care provin nefericirile Tebei. Cezar însuși remarcase la războinicii germanici această repulsie foarte puternică față de aur[377]. La aceștia vârsta de aur e patronată de zeul Frôdhi sau Frotha, varietate a lui Freyr, divinitatea feminoidă a fecundității, a pământului. Ar exista așadar cicluri mitice de civilizație alternativ polarizate de cucerirea războinică, de spadă, sau dimpotrivă, de tihnă și bogăție.

O parte esențială a tezelor lui Dumézil[378] e dedicată studierii fuziunii armonioase a acestor aspirații psiho-sociale contradictorii. La Roma această

fuziune e simbolizată de asimilarea istorică a sabinilor și romanilor. Ceea ce-i opune pe protejații lui Jupiter și Marte sabinilor e că sunt lipsiți de *opes*, lipsiți de bogății. În timp ce sabinii disprețuiesc *inopia* vagabonzilor romani. Cu ajutorul atracției pe care-o exercită aurul, o seduce și-o corupe Titus Tatius, căpetenia sabinilor, pe vestala Tarpeia[379]. Și Romulus, marcând această antinomie între spada romană și bogăția sabină, înalță invocația către Jupiter Stator împotriva corupției prin aur și bogății. După împăcarea legendară dintre cele două popoare dușmane, sabinii vor întemeia la Roma cultele agrare, și printre acestea cultul lui Quirinus, de care Dumézil s-a ocupat cu precădere[380]. Sabinii din legendă aduc deci cetății războinice valori noi, în special revalorificarea femeii și a aurului. Din această fuziune mitică va rezulta echilibrul faimoasei civilizații romane, războinică și totodată juridică, dar deopotrivă agricolă și domestică. Roma va deveni astfel pentru Occident arhetipul politic prin excelență. Ar fi, în această privință, de întreprins un foarte interesant studiu asupra tenacității și persistenței iconografiei simbolice romane. Spade și cornuri ale abundenței sunt propagate până-n zilele noastre pe toate monedele și medaliile țărilor europene. Această vitalitate a emblemelor lui Marte și Quirinus trebuie să ne facă să înțelegem că istoria legendară a vestitei cetăți nu este în fond decât proiectarea mitică a structurilor antropologice. Această reacție de inițială neîncredere a războinicilor față de bogații sabini se repercutează într-o întreagă tradiție indo-europeană pentru care răul e asimilat cu „femeia și aurul"[381]. E opoziția tradițională a divinităților monoteiste și a valorilor exclusive față de divinitățile și valorile „plurale". Larii și Penații sunt întotdeauna la plural. În India, cea de-a treia clasă a zeilor poartă numele de „Vasu", apelațiune învecinată cu un termen însemnând „bogățiile"[382]. Opoziția dintre cele două regimuri ale imaginației se regăsește în legenda germanică a luptei dintre zeitățile Ases și Vanes. Legenda Tarpeii e foarte înrudită cu cea a lui Gullveig, vrăjitoarea malefică „beția aurului"[383]. Și orice societate echilibrată, fie ea la origine aceea a războinicilor, trebuie să păstreze în sine o parte nocturnă. Astfel, germanicii închină un cult lui Njördhr, asimilat cu pământul mamă și cu zeița păcii. În ziua sărbătoririi sale, războinicii nu se ating de arme și nici măcar de obiecte de fier. Ziua zeului Njördhr e ziua păcii și a odihnei, *pax et quies*[384]. Tot astfel la Roma, cultul care s-a aflat în concurență cu focul purificator e cel al Fortunei, Marea Zeiță chtoniană a sabinilor, *cupra mater*, de care Ceres, Heries, Flora, Hera sau Junona nu diferă decât cu numele[385]. Sabinul Titus Tatius, care a corupt-o pe Tarpeia, e cel care ar fi propagat cultul zeiței abundenței.

La Roma aşadar, ca şi la germanici, cele două mentalităţi, în ciuda întrepătrunderii instituţiilor şi cultelor, dăinuie îndeajuns de disociate, fapt care dovedeşte solidaritatea *Regimurilor Diurn şi Nocturn* în calitatea lor de structuri ale imaginarului. Studiile istorico-sociologice la care am făcut aluzie acoperă deci în întregime antiteza psihologică, pe care am scos-o în evidenţă în capitolele precedente, între două mari regimuri simbolice, cel dintâi gravitând în jurul *schemelor ascensionale şi diairetice*, şi promovând imagini purificatoare şi eroice, celălalt, dimpotrivă, identificându-se cu *gesturile coborârii şi ghemuirii*, concentrându-se în imaginile misterului şi intimităţii, în căutarea cu îndărătnicie a comorii, a odihnei, a tuturor roadelor pământului. Aceste două regimuri ale psihismului sunt absolut antinomice şi, chiar în complexele istorice şi instituţionale ale civilizaţiilor romană, germanică sau indiană, cele două curente se disting perfect şi silesc legenda să recunoască şi să oficializeze această disociere.

* * *

Am studiat în primele două capitole ale acestei lucrări cum conştiinţa eroică, *Regimul Diurn* al reprezentării, respinge cu oroare şi dezgust „femeia şi aurul", accentuând antinomiile de vreme ce propriu atitudinii diairetice e tocmai de-a tranşa categoric şi precis, de-a disocia şi a actualiza astfel structuri schizomorfe care fac din *Regimul Diurn* al imaginarului un veritabil regim al antitezei. Am putea, de dragul simetriei, să încheiem acest capitol printr-o descriere a simbolurilor şi a valorilor pe care le exclude *Regimul Nocturn*, schemele intimităţii şi profunzimii. Ar însemna dezvoltarea punctului de vedere sabin asupra cuceritorilor romani. Ar trebui să descriem un infern agorafobic, oarecum comparabil cu cel care-o teroriza pe bolnava îngrijită de doctorita Séchehaye[386]. Calităţile negative ale acestui univers ostil odihnei şi profunzimii ar fi superficial, uscăciunea, precizia, sărăcia, ameţeala, strălucirea orbitoare şi foamea. N-ar fi greu de colecţionat expresii filosofice, religioase sau poetice ale repulsiei faţă de lumină, disociere, idealism eterat, elevaţie etc....[387]. Totuşi, prin atitudinea promulgând valorile de intimitate, prin preocuparea faţă de legăturile şi de fuziunile nesfârşite pe care îl comportă demersul de dublare al conştiinţei, prin subtilitatea proceselor de dublă negare care integrează momentul negativ, *Regimul Nocturn* al psihismului e mult mai puţin polemic decât preocuparea diurnă şi solară a disocierii. Liniştea şi bucuria provocate de bogăţii nu sunt deloc agresive şi te îndeamnă să visezi la bunăstare mai înainte de-a te duce cu gândul la cuceriri. Tendinţa spre compromis e marca *Regimului Nocturn*.

Vom vedea că această tendință duce la o cosmologie sintetică și dramatică în care imaginile zilei și figurile nopții fuzionează. Pentru moment am putut constata în ce măsură simbolurile nocturne nu ajung constituțional să se descotorosească de expresiile diurne: valorificarea nopții se realizează adeseori în termeni de iluminație. Eufemismul și antifraza nu se exercită decât asupra unui termen al antitezei și nu sunt urmate de-o devalorizare reciprocă a celuilalt termen. Eufemismul nu fuge de antiteză decât ca să recadă în antilogie. Poetica nocturnă tolerează „luminile obscure". Ea e supraîncărcată de bogății, deci îngăduitoare. Romanii sunt cei care declară război sabinilor. Numai *inopia* e realmente imperialistă, totalitară și sectară.

III. STRUCTURILE MISTICE ALE IMAGINARULUI

Am fi putut, de dragul simetriei față de titlul pe care l-am dat capitolului dedicat structurilor *Regimului Diurn*, să intitulăm acest capitol, care degajă și rezumă structurile nocturne studiate prin mijlocirea simbolurilor inversării și intimității, „structuri glischromorfe" sau „ixomorfe" ale imaginației. Vom constata într-adevăr că adeseori structurile *Regimului Nocturn* se învecinează îndeaproape cu simptomele și sindroamele tipurilor caracterologice ixotime și ixoide, ba chiar cu simptomele epileptoide[388]. Am vrut totuși să marcăm chiar de pe-acum că structurile imaginarului nu acoperă o tipologie, fie ea și patologică. Tocmai pentru acest motiv am preferat termenul mai vag și mai puțin științific de „mistic" în locul celor elaborate de psiho-patologie. Vom da adjectivului mistic[389] sensul său cel mai curent, în care se află conjugate și-o voință de unire, și-o anumită predilecție pentru tainica intimitate.

Prima structură pusă în evidență de imaginația simbolurilor inversării și intimității e cea pe care psihologii o denumesc *dedublare* și perseverație. Am văzut în ce măsură procesul de eufemizare, folosind dubla negație, era în esența lui un procedeu de dedublare. Intimitatea nu e în fond decât o consecință a reveriilor de încastrare ale lui Iona. Există, în profunzimea reveriei nocturne, un soi de fidelitate fundamentală, un refuz de-a ieși din cadrul imaginilor familiare și confortabile. E structura pe care Strömgren[390] o semnala la tipul caracterologic ixotim când vedea în perseverație o trăsătură tipică fundamentală. Pentru Rorschach, perseverația părților reținute din test e un simptom central de ixotimie. O parte a planșei testului e reluată de trei-patru ori și interpretată în ciuda schimbării de poziție a planșei. Adeseori ixotimia e tip pisălogeală. „Se observă totodată, adeseori, o relație

caracteristică între tenacitatea părților reținute și simetria în cuvinte ca acestea: *și de asemenea, pe de altă parte...*"[391]. Această simetrie nu mai e simetria în antiteză, ci simetria în similitudine. Perseverația negației, în dubla negație, nu e altceva decât această simetrie în similitudine: se trece pe nesimțite de la „după cum... precum" la „nu... nici". În ixoidiile mai caracterizate[392] aflăm o stereotipie foarte avansată a anumitor elemente ale testului: fie, de pildă, stereotipii de răspunsuri anatomice, fie stereotipia răspunsurilor formă-culoare, fie, în cazurile net epileptoide, perseverația marilor amănunte.

În epilepsia propriu-zisă, unul din cele trei simptome puse în evidență de Rorschach e încă o dată „procesul de perseverație" pe care Guirdham[393] l-a studiat sub denumirea de *perceptional perseveration*. Acest fenomen constă din faptul că subiectul, a cărui inteligență e neatinsă, alege din planșele testului părțile având aceeași formă, dar le interpretează diferit: de pildă, un subiect va percepe în mod stereotip toate peninsulele de aceeași formă, în vreme ce un altul nu va fi sensibil decât la toate părțile în relief rotunjite. Se manifestă în acest fenomen o perseverație perceptivă și o infidelitate expresivă. Se mai pot întâlni la epileptici anumite cazuri de perseverație în percepție și în interpretare în același timp. E ceea ce Bovet a numit „vâscozitatea temei"[394]. Această vâscozitate a temei se traduce nu printr-o exactă repetare stereotipă a unei interpretări date, ci prin variațiuni tematice care pun în evidență izomorfismul interpretărilor. De pildă, o primă interpretare a unui amănunt al planșei va fi „cap de câine" și vor urma alte interpretări, în alte planșe, care se vor menține aproape la aceeași categorie a conținutului semantic: „cap de cal", „cap de șarpe" etc.... Dacă mai târziu subiectul se hotărăște să abordeze o altă temă, florală, geografică etc., această temă se va recunoaște și se va menține o bună bucată de vreme. Dar cine nu-și dă oare seama că această „vâscozitate a temei" și această *perceptional perseveration* nu sunt altceva decât structurile încastrării recipientelor izomorfe și obsesia intimității proprii *Regimului Nocturn* al imaginii? Capitolele în care trecem cu atâta ușurință de la mare la peștele înghițitor, de la înghițitor la înghițit, de la pământul leagăn chtonian la peșteră, apoi la casă și la recipiente de tot felul, nu erau decât o ilustrare a acestei structuri generale a reprezentării care se manifestă atât în perceperea planșelor lui Rorschach, cât și în fabulațiile imaginarului. Avem de-a face în toate cazurile cu o stăruitoare fidelitate față de liniștea primitivă, ginecologică și digestivă, pe care reprezentarea pare s-o păstreze.

Tot această perseverație ne poate ajuta să înțelegem confuzia, permanent semnalată în cursul acestor ultime capitole, între recipient și

conținut, între sensul pasiv și sensul activ al verbelor și al ființelor. Într-adevăr, la baza formei active sau pasive, adică a predicării distincte a cutărui sau cutărui subiect al unei acțiuni oarecare, stăruie mai adânc imaginea gratuită a însești acțiunii pure. Însăși perenitatea substanțială a acțiunii ne face să neglijăm calificările substantive sau adjective. Această structură de perseverație dă formă unui întreg joc în care recipiente și conținuți se confundă într-un fel de integrare la infinit a sensului verbal al încastrării. Din punct de vedere material, acest emoționant atașament față de patria-mamă, față de locuință și de așezare, se traduce prin frecvența imaginilor pământului, profunzimii și casei. Nu e întâmplător că doctorița Minkowska a scos în evidență[395] la Van Gogh – pictor epileptic – această iconografie a fidelității: interioare din Olanda în care țăranii mănâncă cartofi, grădina prezbiteriului patern, cameră la Arles, cuiburi de păsări, colibe la Nuenen, peisaje din Provence, unde pământul invadează totul și elimină puțin câte puțin cerul, constituie un ecou al marii fidelități a lui Vincent față de fratele său Théo[396]. Aceeași structură se regăsește așadar pe planul legăturii imaginilor prin dublare, dublă negație și repetare, și pe planul construirii perceptelor prin perseverație.

Cea de-a doua structură, și care e corolarul celei dintâi, e *vâscozitatea, adezivitatea* stilului de reprezentare nocturnă. Acesta e de altfel caracterul care i-a izbit în primul rând pe psihologi când au denumit anumite tipuri psihologice cu termeni împrumutați unor rădăcini având semnificația de vâscozitate, clei, lipici[397]. Această vâscozitate se manifestă în mai multe domenii: social, afectiv, perceptiv, reprezentativ. Am văzut deja cât de importantă era vâscozitatea temei, care dictează o gândire ce nu mai e alcătuită din disocieri, ci din variațiuni confuzionale pe-o singură temă. Ixotimul dă întotdeauna dovadă de „prea puține disocieri"[398]. Această vâscozitate ixotimică s-ar manifesta și pe plan social. Kretschmer a putut vorbi în această privință de un „sindrom hipersocial"[399] al ixotimului, iar în testul Rorschach marea cantitate de răspunsuri „formă-culoare" ar fi indiciul vâscozității afective[400]. La Van Gogh regăsim deopotrivă această constantă dorință de-a se împrieteni, de-a clădi o comunitate cvasi-religioasă în „casa prietenilor", de-a construi o „cooperativă a pictorilor"[401]. Vâscozitatea apare mai ales în structura expresiei. Minkowski[402] a arătat foarte bine că la „epileptic" totul „se leagă, se confundă, se aglutinează", găsind în asta o prelungire firească spre cosmic, spre religios. „Epilepsia" ar fi astfel structura opusă *Spaltung*-ului schizofrenic. „Van Gogh a pictat mai multe poduri care au întotdeauna același caracter, adică faptul că accentul cade pe *pod*."[403] Se știe, pe de altă parte, că toată opera literară a pictorului e

străbătută de puternice preocupări religioase[404]. În expresia scrisă, *Regimul Nocturn* al legăturii, al vâscozității se manifestă prin frecvența verbelor, și în special a verbelor a căror semnificație e vădit inspirată de această structură glischromorfă: a corela, a atașa, a suda, a lega, a apropia, a suspenda, a alătura etc..., în timp ce în expresia schizomorfă substantivele și adjectivele domină în raport cu verbele. Expresia schizomorfă poate fi inertă, pentru că tinde spre abstracția de tip alegoric, în vreme ce glischromorfia predispune la confuzie și tinde spre supraabundența verbului, spre precizarea amănuntului[405]. Și aici avem o dovadă a faptului că diateza verbului este indiferentă în raport cu schema motrice a acțiunii exprimate. Pe de altă parte, expresia glischromorfă va utiliza cu precădere prepozițiile „pe", „între", „cu" și toate expresiile care încearcă să stabilească legături cu obiecte sau figuri logic separate. Minkowski notează[406] că această fobie a separării se manifestă în testul Rorschach prin deformarea confuzională a planșelor în care culorile și formele sunt în mod obiectiv cel mai clar delimitate. Astfel, pe planșa a VIII-a, epilepticul vede un „animal care se urcă de la un punct cenușiu la un punct roșu", legând astfel cele trei elemente categoric separate; în fața planșei a IX-a, în care trei elemente colorate se suprapun fără nici o legătură aparentă de formă sau culoare, pacientul va răspunde: „e un cap de oaie... e un foc, un foc care arde pe-un cap de oaie". Și după cum conchide Minkowski, deslușim în aceste răspunsuri „expresia acelei tendințe de-a lega abuziv părțile planșei unele de altele pe unicul considerent că sunt alăturate, și de-a le uni astfel într-un ansamblu, și asta în dauna preciziei formei acestor părți care ar trebui să ni se impună izolat"[407]. Acest refuz de a izola, de a separa, nu se regăsește oare în chiar stilul picturii lui Van Gogh? Adeseori[408] opera celui ce-a pictat floarea-soarelui a fost taxată drept „cosmică". Ceea ce îngăduie, într-adevăr, de la prima ochire, diferențierea tehnicii analitice a unui Seurat de învolburarea picturală a lui Van Gogh e înainte de toate legătura materiei picturale: întreaga pânză e parcă măturată de aceeași mișcare a penelului, e inundată de-un val continuu de pictură încărcată de furie și duioșie. Lumea plastică și picturală a lui Van Gogh, dacă o opunem concepției analitice a unui schizoid ca Seurat și cu atât mai mult dacă o opunem lumii dislocate, precise, formale și dure a picturii concrete a paranoicului Dali sau abstracțiilor geometrice ale lui Mondrian, apare într-adevăr ca domnie a vâscozității[409]. De altfel, o dată cu Van Gogh și cu foviștii, discipolii săi, pictura în ulei va fi utilizată ca pastă vâscoasă și nu ca vehicul translucid[410]. Ceea ce trebuie subliniat însă în primul rând e că această structură aglutinantă e înainte de toate însuși stilul eufemismului dus la extrem, al *antifrazei*. În timp ce structurile schizomorfe se defineau din

capul locului ca structuri ale antifrazei și chiar ale hiperbolei antitetice, vocația de a lega, de a atenua diferențele, de a subtiliza negativul prin însăși negația lui e constitutivă acestui eufemism dus la extrem pe care-l numim antifrază. În limbaj mistic, totul se eufemizează: căderea devine coborâre, mestecatul înghițire, beznele se atenuează luând chip de noapte, materia luând chip de mamă, iar mormintele luând chip de locuințe fericite și de leagăne. Astfel, la marii mistici, limbajul cărnii se suprapune semanticii mântuirii, este același verb care exprimă păcatul și izbăvirea.

Cea de-a treia structură mistică ni se pare a sălășlui în *realismul senzorial* al reprezentărilor sau în vivacitatea imaginilor. E caracterul care a creat adeseori caracterologilor și tipologilor considerabile dificultăți. Într-adevăr, conform terminologiei lui Jung[411], totul ne determină să considerăm în primul rând cele două structuri dintâi ca având trăsături introversive marcate. În special vâscozitatea și religiozitatea, legată de ea, ne poate determina să considerăm că mistica e cu-adevărat introvertire. Dar atunci această a treia structură, care pare a înrudi imaginația mistică cu *thoug-minded*-ul lui James sau cu *Einfühlung*-ul esteticianului Worringer[412], contrazice definițiile date introvertirii de către Jung[413]. Nu vrem pentru moment să stăruim asupra dificultăților tipologiei și certurilor dintre tipologi, dar putem vedea că în arhetipologie structurile mistice constelează fără dificultate cu caracterele *Einfühlung*-ului, cu aspectul de vivacitate concretă, atât senzorială cât și imaginară, a fanteziei mistice. Testul Rorschach confirmă această structură relevând la toate conștiințele glischromorfe un tip de rezonanță intimă „extratensiv și ambiegal"[414], oferind, cu alte cuvinte, un protocol cu un raport de răspunsuri chinezice și de răspunsuri culori foarte ridicat. Dimpotrivă, același protocol prezintă o absență de răspunsuri „formă-generală" care denotă o lipsă de sinteză abstractă. La ixoizi, testul Rorschach[415] denotă o mare și labilă varietate de răspunsuri culori. Acest contrast tipologic l-a determinat pe Minkowski[416] să opună tipul „epileptoid-senzorial" tipului „schizoid-rațional". Nu vom merge atât de departe în afirmarea tipologică și vom spune pur și simplu că concluziile lui Minkowski se impun în studierea structurilor mistice. „Senzorialul trăiește... în concret, chiar în hiperconcret, neizbutind să se desprindă de el. El simte într-o mult mai mare măsură decât cugetă și se lasă călăuzit în viață de această facultate de-a simți foarte îndeaproape ființele și lucrurile"[417]. Acest mod „de a simți foarte îndeaproape" e același lucru cu „aptitudinea intuitivă" pe care Bohm[418] o numără printre caracteristicile talentului artistic. Această intuiție nu mângâie lucrurile dinafară, nu le descrie, ci, reabilitând însuflețirea, pătrunde în miezul lucrurilor, le însuflețește. Drept urmare, multitudinea de

răspunsuri chinezice în testul Rorschach: „mișcare ce nu se reduce la o simplă deplasare a obiectelor în spațiu, dar care, în dinamismul ei elementar, primează, dacă se poate spune, asupra obiectului, și se impune astfel adeseori în dauna preciziei formale“[419]. Drept urmare, prioritatea, în toate protocoalele acestei structuri, răspunsurilor chinezice și răspunsurilor culori asupra răspunsului formal geometric. Drept urmare, bogăția și, ca să zicem așa, connaturalitatea acestei structuri cu esența însăși a imaginației care, înainte de toate, e reprezentare a schemei dinamice a gestului. Numeroși autori[420] notează această ușurință cu care fanteziile glischromorfe promovează o reprezentare „în imagini“, nu în forme sintactice sau „în scheme“ abstracte. Imagini care nu sunt defel calchieri ale obiectului, ci dinamisme „trăite... în primitiva lor nemijlocire. Ele sunt mai degrabă producție decât reproducție“[421].

Cine nu-și dă oare seama că acest tablou psihologic se aplică „epilepticului“ Van Gogh? Întreaga-i operă, începând cu epoca pariziană, nu e oare un furios „răspuns culoare“ de unde nu va putea ieși decât exasperarea cromatică a foviștilor? Și scriitura picturală, toată numai virgule și vârtejuri, a lui Van Gogh nu iscă oare în spectator acel sentiment de intens dinamism care însuflețește tot universul, până și cea mai statică natură moartă? E de-ajuns să parcurgem corespondența pictorului ca să ne dăm seama cât de stăruitoare e viziunea sa coloristică: aproape la fiecare pagină suntem fascinați de câte-o descriere preamărind culorile vreunui peisaj sau vreunei scene întrezărite, și totodată frapați de acea „rezonanță intimă“ pe care-o vădește senzorialitatea la pictorul *Cafenelei de noapte*. Culorile și perceperea lor sunt nu numai elemente care „localizează“ obiectul, dar care-i dezvăluie semnificația intimă, simbolismul sentimental. Van Gogh, în unele scrisori celebre, schițează o întreagă semantică a culorii[422]. În mod paradoxal, senzualismul exacerbat al culorii la Van Gogh pătrunde în însăși taina ființelor și lucrurilor. Pictura lui Van Gogh constituie pilda unei picturi care, prin lăcomia picturală dragă impresioniștilor, atinge o profunzime mistică comparabilă cu cea a lui El Greco sau Rembrandt. Reflectarea impresionistă, fără a se reîntoarce la obiectiva „culoare locală“, se convertește în substanță. Opera lui Van Gogh nu e, din acest punct de vedere, prea departe de procesul de transmutație al Marii Opere alchimiste: o vulgară floare a soarelui devine, pe pânza pictorului din Arles, însăși substanța strigătului lui Prometeu, ca și la celălalt olandez, Vermeer, culoarea transfigurează, dar la pictorul damnat această transfigurare prin culoare se face în „exploziva“[423] exaltare care caracterizează polul negativ al epilepsiei.

În sfârșit, cea de-a patra structură, strâns legată de cele trei precedente, ni se pare a consta în acea tendință spre „miniaturizarea", spre *gulliverizarea* reprezentării în *Regimul Nocturn*. Psihologii[424] au insistat cu toții asupra „minuțiozității", a „meticulozității" caracterelor ixotime. Ralantiurile intelectuale ale acestui tip se leagă de amănunt, pierd din vedere întregul, dau dovadă de-o foarte caracteristică pedanterie, care stăruie asupra amănuntului, îl selectează și-l comentează cu meschinărie. În răspunsurile la testul Rorschach[425], scrupulozitatea și spiritul de rutină al ixotimului se manifestă în multe feluri: și mai întâi prin numărul de răspunsuri superior mediei curente. Ixotimul pare a se teme întotdeauna că-i scapă un amănunt. Minuțiozitatea descriptivă a ixoidiei se va manifesta deopotrivă în frecvența răspunsurilor anatomice, și în acest caz minuțiozitatea descrierii anatomice se asociază cu stereotipia perseverației[426]. Dar mai mult ca orice, izbitor în protocolul glischroid e numărul considerabil de răspunsuri „globale" sau „de mare amănunt" induse pornind de la un amănunt mai neînsemnat, de la un element minuscul al figurii. Guirdham[427] notează chiar că perseverența conținutului global al unui răspuns e confabulată pornind de la un infim amănunt al unui răspuns dat, și în general pornind de la un amănunt anatomic. Această foarte caracteristică structură reprezentativă și perceptivă merită să ne oprim asupră-i. Ea arată că pacientul integrează într-un element perceptiv sau reprezentativ restrâns un întreg semantism mai cuprinzător. Ea completează cosmicizarea inerentă vâscozității reprezentării printr-o veritabilă „microcosmicizare". Amănuntul devine reprezentativ pentru întreg. Am mai întâlnit frecvent acest fenomen de vicarianță liliputană, dar *Regimul Nocturn* al imaginii, prin jocul încastrărilor succesive, e cel în care valoarea e întotdeauna asimilată cu ultimul conținut, cu cel mai mic, cu cel mai concentrat dintre elemente. Ca în *Kalevala*[428], mica scânteie e cea care conferă întregu-i sens diverselor recipiente, și *in extremis* acelui recipient general care e Universul. De asemenea, sarea sau aurul e substanța activă, microcosmică prin intermediul căreia există metalele și elementele vastei lumi. Nu e de mirare că într-o atare structură formele sunt „rele"[429], adică deformate în raport cu folosirea lor diurnă și „corectă", de vreme ce la acest nivel mistic nu forma e cea care contează, ci materia, substanța. Am văzut că până la urmă recipientul, receptaculul n-avea prea mare însemnătate, cu condiția să ai beția conținutului.

Aceasta pentru că în structura mistică, așa cum am arătat cu ajutorul unor exemple concrete de imaginație, are loc o completă răsturnare a valorilor: ceea ce e inferior ia locul a ceea ce e superior, cei dintâi devin cei din urmă, puterea degețelului își bate joc de forța uriașului și a căpcăunului. S-ar putea

demonstra această grijă constantă față de revoluția microcosmică, de revoluția prin cei „umili", în opera epilepticului Dostoievski; și însuși faptul că atât în opera lui Balzac, cât și a lui Zola se acordă deplină însemnătate mediului material sau social, habitatului omenesc, în ciuda aparențelor care par a privilegia recipientul, e tot o răsturnare a obiceiurilor diurne de gândire ale clasicismului romanesc și acordarea primului loc inferiorului, materialismului ambianței, în dauna a ceea ce se considera până atunci superior, cu alte cuvinte, sentimentelor umane. Dar tot opera lui Van Gogh ne va oferi exemplul cel mai complet de „microcosmicizare". Întrucât, paradoxal, această operă cosmică, această operă care plămădește un întreg univers în magma vâscoasă a pastei sale, manifestă o predilecție pentru „subiectele mici". E ceea ce îi vor reproșa întotdeauna pictorii[430] amatori ai *Nunții din Cana* și ai compozițiilor de proporții vaste. Naturile sale moarte: sticle și căni de-un realism brutal, o biblie solitară așezată pe-o masă, o pereche de saboți sau de ghete, verze și cepe, scaun, fotolii – sunt lipsite de orice punere în scenă decorativă predilectă spiritului baroc al lui Cézanne. Sunt subiecte bazate mai mult pe intensitatea expresivă decât pe vastitatea decorativă. Și faimoasele flori, floarea-soarelui, trandafiri, stânjenei, completate de *L'œil de paon* și *Les roses à l'escarbot* din colecția V. W. Van Gogh, ne îndeamnă imperios la o comparație cu genul pictural *Kwachô*[431] – flori și păsări – din pictura japoneză și estetica taoistă. *Kwachô* ca și grădina în miniatură a templului shintoist e un microcosmos plin de profunde semnificații sentimentale. Nu e întâmplător faptul că expresionismul lui Vincent Van Gogh a fost permanent obsedat de simbolismul pictural al Extremului Orient. Iar reducția microcosmică poate fi regăsită și ea în peisajul pictorului de la Arles: nu numai prin semantismul expresiv cu care încarcă – în genul maeștrilor taoiști și al lui Zen – orice figurație a naturii, dar și prin aceeași voință de-a reduce un peisaj la câteva elemente expresive, așa cum procedau Tchang-Fang-Yeou sau Hia-Kouei[432]. Arta litotei e foarte apropiată de intențiile antifrazice. Un lan de grâu, un chiparos singuratic, un rond de flori din grădina de la Daubigny, o căruță, o stâncă, câteva trunchiuri de copac încolăcite de iederă îi sunt de-ajuns lui Van Gogh ca să sugereze o cosmologie, așa cum pictorului Zen îi ajungeau un bambus sau un pin în bătaia vântului, câteva trestii pe-o plajă. Aluzia acută la un subiect restrâns, litota incisivă sunt la Van Gogh, ca și la Sesshû, semnul unei imaginații microcosmice.

Poate că ar trebui însă să includem în această structură liliputană întreaga artă a peisajului. *Chan-chouei*-ul[433] – ape și munți – taoist sau Tchang nu reprezintă în fond decât o *Mandala* figurativă, un microcosmos care

concentrează în vederea însăși meditării substanța universului, soliditatea stâncii și mlădierea valului. Până și-n Occident peisajul s-a eliberat încet-încet de icoana hagiografică și antropomorfă, dar a păstrat din icoană sensul ei aluziv, intenția de-a concentra o reverie sau o putere într-un spațiu redus, ușor de stăpânit. Și un partizan al marelui peisaj de compoziție, ca A. Lothe, e nevoit să recunoască această voință de „reducere a cosmosului la un biet spațiu bidimensional"[434]. În cele din urmă, vocația lui Ruisdaël, a lui Corot, Claude Monet sau Cézanne nu se îndepărtează prea mult de cea a *ikebanei* care, într-un buchet alcătuit din câteva flori sau într-o minusculă grădiniță, concentrează și rezumă totalitatea universului. Peisajul pictat e întotdeauna microcosmos: constituțional, nu poate pretinde o similitudine de dimensiuni și, cu atât mai puțin, o gigantizare a modelului. Ba s-ar putea afirma că structurile privilegiate de-o cultură se recunosc în materialitatea iconografiei sale: culturile preponderent „diurne" acordă primul loc figurii umane și au tendința să gigantizeze eroii și faptele lor vitejești, în timp ce culturile care se constituie în jurul unui misticism au tendința să privilegieze iconografia naturalistă; cel puțin acestea sunt concluziile pe care le confirmă atât poezia mistică a lui St-Jean de la Croix, cât și laviul extrem-oriental. Predilecția față de miniatură e constitutivă pentru capelă ca și pentru *Kakemono*. E explicația faptului.că, în mod mai general, sentimentul naturii și expresia sa picturală, muzicală sau literară e întotdeauna misticitate: natura „uriașă" nu poate fi cuprinsă și nu se exprimă decât gulliverizată, decât redusă – sau indusă! – la un element aluziv care o rezumă și în felul acesta o concentrează, o transformă într-o substanță intimă.

În rezumat, putem scrie că patru structuri mistice ale imaginarului în *Regim Nocturn* sunt ușor de recunoscut: prima e această fidelitate în *perseverație* și dedublarea pe care-o ilustrează simbolurile încastrării și sintaxa dedublării și a dublei negații. A doua e acea *vâscozitate* eufemizantă care în orice și pretutindeni aderă la lucruri și la imaginea lor recunoscând o „parte bună" a lucrurilor, folosirea antifrazei, refuzul de a tăia, de a despărți și de a supune gândirea implacabilului regim al antitezei. A treia structură, care nu e decât un caz particular al celei de-a doua, e un atașament față de *aspectul concret*, colorat și intim al lucrurilor, față de mișcarea vitală, de *Erlebnis*-ul[435] ființelor. Această structură se vădește în traseul imaginar care coboară în intimitatea obiectelor și a ființelor. În sfârșit, a patra structură, care e cea a concentrării, a *rezumatului liliputan*, manifestă explicit marea răsturnare a valorilor și imaginilor cu care ne-a deprins descrierea *Regimului Nocturn* al fanteziilor.

Simbolurile pe care le-am studiat însă până aici în ultimele capitole, și structurile lor psihologice, ne invită să aprofundăm și mai mult studierea *Regimului Nocturn*. Întrucât aceste imagini nocturne de încastrare, de intimitate, aceste sintaxe de inversare și repetiție, aceste dialectici ale schimbării de direcție îmboldesc imaginația să fabuleze o poveste care să integreze diversele faze ale întoarcerii. Imaginația nocturnă e deci antrenată în mod firesc de la tihna coborârii și intimității, pe care-o simboliza cupa, la dramatizarea ciclică în care se organizează un mit al întoarcerii, mit amenințat întruna de ispitele unei gândiri diurne despre întoarcerea triumfală și definitivă. Dublarea recipientului prin conținut, a cupei prin băutură, îndeamnă irezistibil atenția imaginară să se concentreze în egală măsură asupra sintaxei dramatice a fenomenului, ca și a conținutului său intimist și mistic. Astfel se trece pe nesimțite de la simbolismul mistic al cupei la simbolismul ciclic al dinarului.

NOTE

[1] Baudouin folosește termenul de „reversiune"; cf. *Le Triomphe du héros*, p. 124—130.

[2] Cf. Dumézil, *J.M.Q.*, I, p. 144; *Tarpeia*, p. 59, 61; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 35 și urm., cu privire la ambiguitatea zeiței Tlazolteotl.

[3] Cf. *supra*, p. 160 și urm.

[4] Dumézil, *Tarpeia*, p. 56.

[5] Cf. Bachelard, *Rêv. repos*, p. 5, și Desoille, *Le rêve éveillé en psychothérapie*, p. 150.

[6] Bachelard, *Rêv. volonté*, p. 398.

[7] Cf. Desoille, *op. cit.*, p. 151, 211, 336.

[8] Cf. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 146.

[9] Bachelard, *Feu*, p. 84. Cf. *Repos*, p. 52. Cf. J.-P. Bayard, *Le Feu*, în special cap. XI, p. 124, „*Le feu des alchimistes*", și cap. XIV, p. 168, „*Chaleurs magiques*".

[10] Cf. Reik, *Der eigene und der fremde Gott*, în *Intern. psychoanal. Verlag*, nr. 2, p. 234, Viena, 1923.

[11] Cf. Bachelard, *Repos*, p. 129 și urm., 145; *Feu*, p. 85.

[12] Bachelard, *Repos*, p. 142; cf. Verrier Elwin, *Maison des jeunes...*, p. 239 și urm.

[13] Cf. *supra*, p. 108 și urm.

[14] Séchehaye, *Journ. Schizoph.*, p. 70, 84.

[15] Cf. André Bay, *Histoires racontées par des enfants;* cf. Bachelard, *Repos*, p. 132, 178; cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 18, 24, 49.

[16] Harding, *op. cit.*, p. 165; cf. Desoille, *Explor.*, p. 74: „Procedeul psihanalitic corespunde unei coborâri"; cf. M. Carrouge, *A. Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 24 și urm.

[17] M. Bonaparte, *Psychanalyse et biologie*, p. 124 și urm.

[18] *Op. cit.*, p. 130—135.

[19] Propriu discursului mitic și legendar, contrar obiectului ritual, e de a sintetiza „sincronic" disociind „diacronic". E ceea ce reiese din legenda Sfântului Christophe ca și din legenda Sfintei Martha; cf. Dumont, *La Tarasque*, p. 223—225.

[20] *Op. cit.*, p. 138.

[21] Cf. *op. cit.*, p. 139. Un fenomen asemănător de eufemizare e relatat de A. Métraux (*Contribution au folklore andin*, în *Journ. Soc. Américanistes*, XXVI, 1934, p. 70) la indienii Aymara, care îl asimilează pe vechiul lor zeu al trăsnetului cu imaginea convențională a Sfântului Jacques. La haitienii Vaudou, de asemenea, Sfântul Jacques e confundat cu *loa* Ogou-fier vechi; cf. A. Métraux, *Le Vaudou haïtien*, p. 288—289, și pl. XV, p. 320; cf. Bastide, *Immigration et métamorphose d'un dieu*, în *Cah., intern. sociol.*, XX, 1956, p. 45—60; cf. de asemenea, referitor la asimilarea zeului slav al tunetului și a profetului Ilie, G. F. Coxwell, *Siberian and other Folk Tales*, p. 989, 1 022.

[22] J. Hyppolite, *Commentaire parlé sur le „Verneinung" de Freud*, în *La Psychanalyse*, 1953—55, I, p. 29.

[23] *Op. cit.*, p. 31.

[24] *Op. cit.*, p. 33.

[25] Supt (engl.) (*n.t.*).

[26] Cf. Bachelard, *La Terre et... repos*, p. 156.

[27] *Op. cit.*, p. 157.

[28] *Op. cit.*, p. 157.

[29] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 120.

[30] *Op. cit.*, p. 51, 57, 59.

[31] *Op. cit.*, p. 61 și.urm.

[32] Cf. Bachelard, *La Terre et... repos*, p. 143.

[33] Cf. Bay, *op. cit.*, p. 45, citat de Bachelard, *Repos*, p. 133.

[34] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 135.

[35] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 120, 129.

[36] *Op. cit.*, p. 130; cf. Soustelle, *La Pensée cosmol. des anciens Mexicains*, p. 20. Excelent exemplu de dedublare și de confundare a sensului activ-pasiv în persoana zeului Quetzalcoatl care, după ce s-a jertfit sub întruchiparea lui Nanautzin, se hăituiește și se ucide sub întruchiparea lui Xolotl. Dar mai ales L. Dumont e cel care, în concluziile lucrării sale *La Tarasque* (denumirea unui soi de manechin reprezentând un animal monstruos, plimbat de ziua Sfintei Martha în câteva orășele din sudul Franței, în Tarascon mai ales, n.t.), arată că în ambivalența benefică-malefică a ritualului sărbătorii Tarasque se află reunite caracterul malefic al legendarei Tarasque și caracterul binefăcător al legendarei Sfânta Martha. Asistăm aici la procesul invers celui de dedublare diairetică, care evidențiază lupta eroului cu monstrul (cf. Hubert și Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*,

p. 112, 113, 115). Aici „sfânta participă într-o anumită măsură la monstrul pe care-l îmblânzește". Există așadar o reală confuzie între sensul activ și sensul pasiv, între monstru și sauroctonul binefăcător; există „între cei doi și altceva decât o simplă opoziție și e notoriu faptul că serviciile cerute efigiei rituale nu sunt de altă natură decât cele ce pot fi așteptate de la sfânta protectoare".

[37] Cf. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 68 și urm.

[38] Bachelard, *La Terre et... repos*, p. 245.

[39] Cf. W. Faulkner, *Le Bruit et la fureur; Sartoris; l'Invaincue; Absalom, Absalom* etc.

[40] Cf. Bréhier, *Hist. phil.*, II, 3, p. 614, și A. Béguin, *Le rêve chez les romantiques allemands*, I, p. 270; cf. Durand, *Le Décor mythique*, *op. cit.*, I, cap. I, § 3, *Epiméthée ou les frères opposés*.

[41] Steffens, *Caricaturen*, II, p. 697.

[42] Carus, citat de Béguin, *op. cit.*, I, p. 264.

[43] Novalis, *Schrifften*, II, § 323; cf. III, p. 162.

[44] Citat de Béguin, *op. cit.*, II, p. 151.

[45] V. Hugo, în *Contemplation suprême*, „Post scriptum de ma vie", p. 236.

[46] V. Hugo, *Dieu*, în *Lég. des siècles*.

[47] Cf. Baudouin, *Psych. de V. Hugo*, p. 167; cf. de asemenea Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 4, 12, 33, 70, 94.

[48] A. Breton, *Second Manifeste*, p. 11.

[49] P. M. Schuhl, *Le Merveilleux*, p. 68; cf. Bachelard, *Form. esprit scient.*, p. 99—100, și *La Poétique de l'espace*, cap. VII, p. 140 și urm.

[50] Schuhl, *op. cit.*, p. 69.

[51] Cf. *op. cit.*, p. 74.

[52] *Op. cit.*, p. 73; cf. Bachelard, *La Terre et les rêv. du repos*, p. 61.

[53] Cf. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 142.

[54] Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 271 și urm.; p. 276, fig. 19; p. 279, fig. 20.

[55] Cf. Hutin, *L'Alchimie*, p. 89; cf. Schuhl, *op. cit.*, p. 65. Referitor la *homunculus* și la „păpușa" de mătrăgună, cf. A. M. Schmidt, *La Mandragore*, p. 53 și urm., p. 71 și urm.

[56] Bachelard, *La Terre et... repos*, p. 151; cf. *La Poétique de l'espace*, cap. VII: „La miniature", p. 140; cf. G. Paris, *Le petit Poucet et la Grande Ourse*, 1875.

[57] S. Dali, *Ma vie secrète*, p. 34 și urm.

[58] *Op. cit.*, p. 37.

[59] Cf. Jung, *Libido*, p. 114; cf. Bachelard, *Repos*, p. 13.

[60] Bachelard, *op. cit.*, p. 14; cf. Schuhl, *op. cit.*, p. 62.

[61] S. Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, II, p. 45, 121, 141, 143, 147.

[62] *Op. cit.*, p. 158.

[63] Cf. Jung, *Libido*, p. 118.

[64] *Op. cit.*, p. 122.

[65] Cf. *Hist. Gén. Relig.*, I, p. 237.

[66] Bachelard, *Poét. de l'espace*, p. 154.

[67] *Çvetâçvatara et Katha Up.*, citate de Jung, *Libido*, p. 114; cf. Parabolele evanghelice despre „bobul de muștar", despre „grăuntele aruncat" etc., *Matth.*, XIII, 3; XXXI, 33.

[68] Baudouin, *V. Hugo*, p. 156; cf. R. Nelli, *op. cit.*, p. 239.

[69] Cf. *Fin de Satan; le Gibet*, III; *Pitié Suprême*, XIV; cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 159.

[70] Cf. Jung, *Libido*, p. 103, 118.

[71] Citat de Schuhl, *op. cit.*, p. 71.

[72] Cf. *supra*, p. 140 și urm.

[73] Dontenville, *op. cit.*, p. 179.

[74] Schuhl, *op. cit.*, p. 62.

[75] Cf. *op. cit.*, p. 179.

[76] Cf. *op. cit.*, p. 182; cf. *supra*, p. 248 și urm.

[77] Cf. *op. cit.*, p. 180.

[78] Cf. Bachelard, *La Terre et... repos*, p. 134.

[79] În unele mituri găsim afirmată, în cadrul schemei înghițirii, legătura dintre reptilă și pește. Lévi-Strauss, după Métraux, remarcă în legendele Toba sau în produsele ceramicii peruviene tema șarpelui Lik plin de pești. Acest șarpe putând fi înlocuit, de la caz la caz, cu un pește uriaș, *Orca gladiator*, sau la irochezi cu o „Mamă a bizonilor" cu coama doldora de pești. Lévi-Strauss scoate în evidență izomorfismul părului, râului, belșugului, feminității și peștilor după felul în care poate fi el detectat în compoziția anumitor fresce Maya și în unele mituri din sud-estul Statelor Unite ale Americii, care ni-l arată pe erou înmulțind numărul peștilor prin spălarea părului în apa râului. Cf. Lévi-Strauss, *Le Serpent au corps rempli de poissons*, în *Anthropologie structurale*, p. 295 și urm.

[80] Pește din specia coregon, aflat din abundență în anumite lacuri ale Europei (n.t.).

[81] Cf. Bachelard, *La Terre et... repos*, p. 136.

[82] Jung, *Libido*, p. 236; cf. *vêlu* indo-germanic.

[83] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 62.

[84] Cf. *op. cit.*, p. 187.

[85] Citat de Harding, *op. cit.*, p. 62; cf. Jung, *Libido*, p. 413. Acesta amintește că denumirea de „Ichtus" era dată lui Attis.

[86] Cf. Jung (*Libido*, p. 241) apropie etimologia greacă de *delphis*, delfin, și de *delphus*, uter, și amintește că trepiedul delfic, *delphinis*, se sprijinea pe trei picioare în formă de delfin.

[87] *Matth.*, IV, 19; cf. *Coran*, Sourate, 18.

[88] Reprodusă în pl. XV, vezi Davy, *op. cit.*, p. 176.

[89] Cf. Contenau, *Déluge babylonien*, p. 44—47; cf. referitor la Oannes: Jung, *Libido*, p. 189; cf. Harding, *op. cit.*, p. 175—177.

[90] Cf. *H.G.R.*, I, p. 210. După Fabre d'Olivet, cuvântul *noun* înseamnă peștișor și copilaș; cf. *Langue hébraïque*, p. 34.

[91] Cf. Jung, *Paracelsica*, p. 159—161.

[92] Harding, *op. cit.*, p. 125.

[93] Cf. Griaule, *Rôle du silure „Clarias senegalensis" dans la procréation au Soudan français*, în *Deutsch. Akad. der Wissens. zu Berlin Instit. für Orientforschung*, nr. 26, 1955, p. 299 și urm., și J. Soustelle, *La Pensée cosmol. des anciens Mexicains*, p. 63.

[94] *Op. cit.*, p. 302—305.

[95] *Op. cit.*, p. 308.

[96] Cf. *supra*, p. 214 și, respectiv nota 79 din p. 270.

[97] *Op. cit.*, p. 302.

[98] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 159.

[99] *H.G.R.*, I, p. 211.

[100] A. Lewitzky, art. în *H.G.R.*, I, p. 158.

[101] Cf. în *H.G.R.*, p. 307 și urm., art. G. Desroches-Noblecourt.

[102] Cf. E. Underhill, *Mysticism*, p. 25, 32.

[103] Cf. Milner, *Poésie et vie mystique*, p. 185.

[104] Cf. Poemul *Nuit obscure*, strofele nr. 2, 7, 8, 10; cf. M. Florissone, *Esthétique et mystique d'après Ste Thérèse d'Avila et St-Jean de la Croix*.

[105] Cf. Béguin, *op. cit.*, II, p. 33.

[106] Cf. Béguin, *op. cit.*, II, p. 33.

[107] V. Hugo, *Fin de Satan*.

[108] Cf. Novalis, *Hymmes à la nuit*, trad. A. Béguin, p. 160—178; și *Schriffien*, I, p. 54—67; II, p. 373 și urm.

[109] Béguin, *Le rêve chez les romantiques*, II, p. 125.

[110] Cf. *supra*, p. 144—145. Soustelle remarcă însemnătatea culorilor la toate popoarele care au o reprezentare sintetică a lumii, adică organizată ca niște puncte cardinale în jurul unui centru (chinezi, pueblos, azteci, maya etc.). Cf. *La pensée cosmologique*, p. 68 și urm.

[111] Séchehaye, *op. cit.*, p. 110—111.

[112] Referitor la caracterul „centripet" al culorii verzi, cf. L. Rousseau, *op. cit.*, p. 30 și urm.

[113] Cf. Béguin, *op. cit.*, p. 46—47.

[114] Tieck, *La Coupe d'or*, citat de Béguin; *op. cit.*, II, p. 152.

[115] Cf. Bachelard, *Repos*, p. 34.

[116] Referitor la „nigredo", „albedo", „citrinatas" și „rubedo", cf. Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, p. 167, și J. Evola, *La Tradizione ermetica*, p. 156 și urm. Cf. mai ales Basile Valentin, *Révélation des Mystères des teintures des Sept métaux*, ediția E. Savorel.

[117] Bachelard, *op. cit.*, p. 44.

[118] *Op. cit.*, p. 46—47.

[119] *Op. cit.*, p. 35; cf. Gray, *Goethe the Alchimist*, și A. Von Bermus, *Alchemie und Heilkunst*, p. 165 și urm.

[120] *Op. cit.*, p. 38.

[121] Bachelard, *Eau*, p. 82.

[122] *Op. cit.*, p. 83.

[123] Cf. Bachelard, *La Terre... volonté*, p. 400; referitor la violet, cf. Rousseau, *op. cit.*, p. 171.

[124] M. Bonaparte, *Psych. et Anthrop.*, p. 90.

[125] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 69: „Cât despre centru, n-are o culoare anume. Sinteză și punct de întâlnire, el poate fi multicolor, cum și-l închipuie și populația Pueblo...".

[126] *Op. cit.*, p. 96.

[127] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 193, și *H.G.R.*, I, p. 186. Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 50. Chalchiuhtlicue, „cea care poartă o fustă de piatră verde", e verde ca pădurea și totodată ca apa, dar verde și ca sângele victimelor jertfite (Chalchiuatl).

[128] Jung, *Paracelsica*, p. 136 și urm.

[129] Cu privire la rolul jucat de culorile cardinale în religiile agrare, cf. *H.G.R.*, I, p. 187.

[130] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 53—54; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 50.

[131] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 55.

[132] Cf. *op. cit.*, p. 57; cf. cu privire la tema psihanalitică a mantiei în *Odiseea*, Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 42—43.

[133] *Mescalină* — alcaloid, extras dintr-un soi de cactus mexican, care produce tulburări halucinatorii (*n.t.*).

[134] Citat de A. Béguin, *op. cit.*, II, p. 137.

[135] Citat de Béguin, *op. cit.*, p. 137.

[136] Cf. Béguin, *op. cit.*, I, p. 48; II, p. 50, 264.

[137] Cf. Granet, *op. cit.*, p. 126, 400.

[138] Cf. *infra*, p. 326 și urm.

[139] Cf. *supra*, p. 214.

[140] Cf. *H.G.R.*, I, p. 201, și Léïa, *op. cit.*, p. 84; cf. Don Talayesva, *op. cit.*, p. 425, rugăciunea către „Doamna Oceanului de Răsărit".

[141] Dieterlen, *op. cit.*, p. 41.

[142] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 26—27.

[143] Cf. Jung, *Libido*, p. 208; cf. *Isaïe*, XLVIII, 1.

[144] Przyluski, *op. cit.*, p. 36—37 și urm.

[145] Cf. Léïa, *Contes*, p. 84.

[146] Linie obținută prin scobire (n.t.).

[147] *Op. cit.*, p. 148.

[148] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 39—41.

[149] Cf. Jung, *Libido*, p. 208, 226.

[150] Cf. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, p. 42.

[151] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 198.

[152] Cf. Jung, *Paracelsica*, p. 95; cf. articolul *Apă*, în *Dictionnaire Mytho-hermétique* de Dom A. J. Pernéty.

[153] Jung, *op. cit.*, p. 130.

[154] Citat de Jung, *op. cit.*, p. 108; cf. Basile Valentin, *Les Douze clefs de la psiholosophie*, p. 22—26, 37, 49; cf. Paracelsus, *Schrifften*, p. 127, 169, 314. Referitor la Paracelsus, cf. R. Allendy, *Paracelse, le médicin maudit*.

[155] Jung, *op. cit.*, p. 63.

[156] Cf. *supra*, p. 89.

[157] Cf. *infra*, p. 301.

[158] Cf. J. V. Andreae, *Les Noces chymiques*, p. 42–64, 89, 120 etc.; cf. L. Figuier, *L'Alchimie et les alchimistes*.

[159] Jung, *op. cit.*, p. 167.

[160] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 185.

[161] Cf. Briffaut, *The Mothers*, III, p. 184.

[162] Citat de Harding, *op. cit.*, p. 107.

[163] Cf. Burnouf, *Vase sacré*, p. 105 și urm., 117.

[164] Dontenville, *op. cit.*, p. 192; cu privire la femeia-pește, zălog al averii, cf. Leenhardt, *Documents néo-calédoniens*, p. 470.

[165] Dieterlen, *op. cit.*, p. 41.

[166] Cf. Dumézil, *Indo-europ.*, p. 158; cu privire la rolul important atribuit părului și dărăcitului în erotica seminției Muria, cf. Verrier Elwin, *op. cit.*, p. 204–205 și 320–321.

[167] Citat de Eliade, *Traité*, p. 226.

[168] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 110–111.

[169] *Op. cit.*, p. 112.

[170] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 113

[171] Cf. Eliade, *Traité*, p. 222.

[172] Cf. Eliade, *Traité*, p. 211.

[173] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 42. În egipteană *bi* înseamnă uter și totodată galerie de mină.

[174] Cf. Eliade, *Traité*, p. 217.

[175] Cf. importanta lucrare a lui Dietrich, *Mutter Erde, ein Versuch über Volksreligion*.

[176] Cf. Eliade, *Traité*, p. 218.

[177] Cf. Eliade, *Traité*, p. 213.

[178] *Op. cit.*, p. 215.

[179] Eliade, *Forgerons*, p. 46, 48, 49; cf. Bachelard, *Formation de l'esprit scientifique*, p. 247.

[180] Cf. Eliade, *Traité*, p. 211, 216.

[181] Citat de Bachelard, *Repos*, p. 207.

[182] Cf. Eliade, *Traité*, p. 227.

[183] Cf. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, p. 128: „alchimia chineză în unire cu anumite practici folosite de Yoga tantrică recomandă „scoaterea esenței din femela misterioasă, văgăuna din care a ieșit lumea".

[184] Cf. Cellier, *L'Epopée romantique*, p. 55–62.

[185] În această lungă epopee apare tema părului femeii; cf. Cellier, *op. cit.*, p. 178, și Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 182. Referitor la imaginile mamei acvatice la Michelet, Quinet, Balzac și Renan, cf. Bachelard, *Eau*, p. 178.

[186] Citat de Béguin, *op. cit.*, I, p. 46.

[187] Cf. Béguin, *op. cit.*, I, p. 20–30.

[188] Citat de Béguin, *op. cit.*, II, p. 229.
[189] Citat de Béguin, *op. cit.*, II, p. 232.
[190] Cf. Novalis, *Schrifften*, vol. I, p. 101–103.
[191] Novalis, *op. cit.*, I, p. 181–183.
[192] Cf. Bachelard, *Eau*, p. 172.
[193] Tieck, *Rünenberg*, trad. Béguin, II, p. 69–112.
[194] Bachelard, *Eau*, p. 64.
[195] Cf. *supra*, p. 91.
[196] M. Bonaparte, *E. Poe*, p. 367.
[197] Lamartine, *Confidences*, p. 51; citat de Bachelard, *Eau*, p. 178; referitor la tema lacului și a nacelei la Stendhal, cf. Durand, *Le Décor mythique*, II, 3.
[198] Alquié, *Philo. du surréalisme*, p. 104. „Suprarealismul, odraslă a freneziei și a umbrei", scrie Aragon (*Le Paysan de Paris*, p. 40).
[199] Alquié, *op. cit.*, p. 105.
[200] Cf. A. Breton, *Le Poisson soluble*, p. 77, 83. Breton, în aceste pagini, regăsește intuiția fundamentală a taoismului. Cf. Lao-Tzeu, *Tao-Tei-King*, cap. 8, cap. 78; cf. Cohn, *op. cit.*, p. 117.
[201] Alquié, *op. cit.*, p. 117.
[202] Cf. S. Dali, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style*, în *Minotaure*, nr. 3–4 (1933).
[203] Cf. Séchehaye, *Journal*, p. 82 și urm.; cf. *supra*, p. 249.
[204] Cf. Grimal, *op. cit.*, articolul *Orphée*; cf. L. Cellier, *Le Romantisme et le mythe d'Orphée*, în *„Communic. du IX-e Congrès de l'Association internationale des Études françaises*.
[205] Citat de Eliade, *Traité*, p. 220.
[206] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 222.
[207] Eliade, *op. cit.*, p. 51.
[208] Cf. *op. cit.*, p. 221, și *Ath. Ved.*, XII, 1–14; XVIII, 4–48; *Rig Ved.*, X, 18.
[209] Cf. Eliade, *Traité*, p. 220.
[210] *Politique*, 270 d-e.
[211] Cf. Schuhl, *Fabulation platon.*, p. 98 și *Merveilleux*, p. 67.
[212] Eliade, *Traité*, p. 219.
[213] Cf. Eliade, *Traité*, p. 219; cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 11, 43, 125.
[214] Cf. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 179 și urm.
[215] Cf. Granet, *op. cit.*, p. 375 și urm.; cf. *H.G.R.*, I, p. 312–316.
[216] În franceză: *cimetière* (n.t.).
[217] Cf. Jung, *Libido*, p. 208.
[218] Bachelard, *op. cit.*, p. 181.
[219] Cf. Piganiol, *op. cit.*, și *H.G.R.*, I, p. 142, 153.
[220] *Op. cit.*, p. 91.
[221] Cf. Rank, *Traumat. naiss.*, p. 176–178. E remarcabil faptul că arta statuară egipteană îi produce aceeași impresie lui V. Hugo; ea e pentru poet emblema secretului, a măștii, a ascunzătorii, totul înzestrat cu un anumit sentiment de groază căutată; cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 150; cf. Malraux, *Métam. des Dieux*, I, p. 9.

[222] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 90.

[223] Cf. Léïa, *op. cit.*, p. 70, 77, 83. Autorul leagă intuitiv tema frumoasei adormite de „*Simbolismul apei*", titlul unuia dintre capitolele sale.

[224] Cf. Léïa, *op. cit.*, p. 78; cf. Béguin, *op. cit.*, I, p. 244; cf. tema frumoasei adormite la Stendhal, în *Le Décor mythique, op. cit.*, II, 3.

[225] Cf. *supra*, p. 217.

[226] Cf. Béguin, *op. cit.*, I, p. 79, 88; II, p. 307.

[227] Cf. *op. cit.*, I, p. 190.

[228] Cf. *op. cit.*, I, p. 194; cf. Schubert, *Geschichte der Seele*, p. 7.

[229] Novalis, *Schriffien*, III, p. 189. Într-o scrisoare către Schiller, Novalis exprimă o sete de moarte și de descompunere frizând necrofilia: cf. *Säm. Werke*, IV, p. 27.

[230] Citat de Béguin, *op. cit.*, I, p. 198.

[231] Cf. Cellier, *op. cit.*, p. 88–89, 90; cf. tema centrală din opera lui Stendhal, din *La Prison heureuse*, în *Le Décor mythique*, II, cap. 2.

[232] Cf. Baudouin, *V. Hugo*, p. 128 și urm.

[233] Baudouin, *op. cit.*, p. 129, 131.

[234] Jones, citat de Bastide, în *Psych. et sociol.*, p. 63; cf. Jung, *Libido*, p. 207.

[235] Baudouin, *op. cit.*, p. 114.

[236] M. Bonaparte, *Psychan. et anthrop.*, p. 113.

[237] *Op. cit.*, p. 114. M. Bonaparte a arătat că aproape toate femeile efectiv iubite de Poe erau bolnave, ba chiar muribunde. Soția legitimă a poetului era o copilă de 13 ani, înapoiată mintal, roasă de hemoptizie.

[238] Jung, *Libido*, p. 353 și urm.

[239] Baudouin (*Triomphe du héros*, p. 57, 58, 61) a arătat în mod just cum la Lucrețiu imaginile vasului, al recipientului, sunt antagoniste întregului sistem epicurian, *Regimului Diurn* pe care-l constituie cunoașterea materialistă. Vasul e depreciat de mitul Danaidelor, aviditatea orală e condamnată de asceza epicuriană. Acest complex al înțărcării ar sta, după opinia psihanalistului, la originea melancoliei poetului și a sinuciderii sale. Cf. *op. cit.*, p. 66 și urm.

[240] Jung (*Libido*, p. 145) studiază cazul eroilor „născuți prin ureche": Gargantua, de pildă, și mongolicul Buddha. Un vechi imn închinat Mariei o denumește „*Quam per aurem concepisti*".

[241] Bachelard, *Repos*, p. 194–197, 200, 208.

[242] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 200 și R. Minder, *Ludwig Tieck*, p. 250.

[243] Cf. Bastide, *Sociol. et psych.*, p. 35.

[244] Salvador Dali, *Vie secrète*, p. 36–37.

[245] Cf. Saintyves, *op. cit.*, p. 48, 52; Bachelard, *Repos*, p. 203; Jung, *Libido*, p. 366.

[246] Cf. Jung, *op. cit.*, p. 352.

[247] Bachelard, *op. cit.*, p. 205.

[248] Pentru tot acest pasaj trimitem la foarte importanta fenomenologie a imaginilor casei (capitolele I și II din *La Poétique de l'espace* de G. Bachelard, p. 23–51).

[249] Citați de Bachelard, *Repos*, p. 99, 105, 161.

[250] Masson-Oursel, *Hist. de la philo.* (orient.), p. 127; cf. Eliade, *Traité*, p. 324.

[251] Cf. Freud, *Intr. à la psychan.*, p. 160, 172.

[252] Cf. Arthus, *Le test du village;* cf. Minkowska și Fusswerk, *Le test de la maison*, în *Congrès aliénistes et neurologistes*, iulie 1947; cf. Minkowska, *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, p. 59, 78.

[253] Cf. Freud, *Introd. à la psychan.*, p. 169, 176. Bachelard, *Repos*, p. 95 și urm.; Griaule, *Dieu d'eau*, p. 173. Cf. Griaule, *Symbolisme d'un temple totémique soudanais* (Roma, Is, M.E.O., 1957), p. 33 și urm., unde izomorfismul dintre casa rotundă sau ovală a femeilor, sămânță, cosmos și sângele menstrual e cu deosebire afirmat. Cf. Baudouin, *De l'instinct...*, p. 190.

[254] Baudouin, *op. cit.*, p. 191.

[255] Citat de Bachelard, *Repos*, p. 97.

[256] Cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 192.

[257] Bachelard, *Repos*, p. 124; cf. *La Poétique de l'espace*, p. 130–145.

[258] Cf. *Mund. Upan.*, III, 1–6; III, 2–4.

[259] Primii ani ai secolului XX (n.t.).

[260] Cf. Bachelard, *Repos*, p. 112.

[261] Minkowski, *Schizoph.*, p. 249.

[262] Cf. Baudouin, *Instinct à l'esprit*, p. 192, 193.

[263] Bachelard, *Repos*, p. 108.

[264] Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 23 și urm.

[265] Cf. Leenhardt, *Do kamo*, p. 65, 137–139; Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, p. 232–236; Gusdorf, *op. cit.*, p. 51, 56; Van der Leeuw, *La religion dans son essence et ses manifestations*, p. 384.

[266] Przyluski, *op. cit.*, p. 61.

[267] *Op. cit.*, p. 64; cf. *infra*, p. 331; cf. O. Viennot, *Le culte de l'arbre...*, p. 25 și urm., p. 41 și urm.

[268] Referitor la latinescul *templum* și la grecescul *temenos*, cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 58.

[269] Cf. Eliade, *Traité*, p. 324, și *Mythe de l'éternel retour*, p. 32. Cf. *Juges*, IX, 37. Referitor la structura „concentrică" a anumitor sate indiene și indoneziene, cf. Lévi-Strauss, *Anthrop. structurale*, p. 150 și urm. Cf. G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*.

[270] Cf. Bastide, *Sociol. et psych.*, p. 63. Bachelard, *Poétique*, p. 170–172. Cu privire la pădure ca pasaj „închis", cf. *Le Décor mythique*, II, cap. 2.

[271] Cf. Eliade, *Traité*, p. 318–320; *Yoga*, p. 223, 225. Referitor la bibliografia privind *Mandala*, cf. Eliade, *op. cit.*, p. 392. Cu privire la înrudirea dintre peisajul sacru și „mandara" japoneză, cf. Yukio Yashiro, *Deux mille ans d'art japonais*, p. 146, 150, 151.

[272] Cf. *op. cit.*, p. 227.

[273] Cf. Jung, *Psych. und Alchemie*, p. 146 și urm.; J. Jacobi, *Psychologie de C. G. Jung*, p. 148.

[274] Cf. citării lui Tieck, în Béguin, *op. cit.*, II, p. 138.

[275] Cf. J. Jacobi, *op. cit.*, figurile de la p. 17–19, 22, 25, 28, 31, 42, 44, 97, 130, 142, 143, 148–153, 162, 163.

[276] *Op. cit.*, p. 143. Cf. G. Poulet, *op. cit.*

[277] Bachelard, *Form. esprit scient.*, p. 98.

[278] Cf. Arthus, *Le Village*, p. 268; R. Guénon, *Règne de la quantité*, p. 135; Bachelard, *Repos*, p. 148; Jung, *Psych. und Alch.*, p. 183.

[279] Totuși, din iconografia paleolitică reiese că feminitatea e simbolizată fără deosebire prin linii închise dreptunghiulare (semne zise „scutiforme") sau ovale, chiar triunghiulare. Dar până și în semnele incomplet închise tendința semiologică constă întotdeauna în încadrarea unui element prin alte două sau trei. Cf. Leroi-Gourhan, *Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique*, *op. cit.*, p. 520, fig. 2.

[280] Arthus, *op. cit.*, p. 265; cf. *supra*, p. 162, 163.

[281] *Op. cit.*, p. 266.

[282] Cf. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 208–218.

[283] Gusdorf, *Mythes et métaph.*, p. 58.

[284] Leroi-Gourhan, *Homme et mat.*, p. 151, 156.

[285] Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 211; cf. Dumézil, *J.M.Q.*, IV, p. 164, nota 2.

[286] Cf. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 156.

[287] Cf. Bachelard, *Eau*, p. 102. Referitor la navigațiile psihopompe în lumea celtică, cf. Bar, *Les routes de l'autre monde*, cap. X, § 2, *„Les navigations"*, p. 38.

[288] Cf. Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 35.

[289] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 115.

[290] Cf. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 310, 313.

[291] R. Barthes, *Mythologies*, p. 92.

[292] *Op. cit.*, p. 95.

[293] Cf. Bachelard, *Eau*, p. 178.

[294] Citat de Bachelard, *op. cit.*, p. 178. Despre nacela romantică la Stendhal, cf. *Le Décor mythique*, partea a II-a, cap. 3.

[295] M. Bonaparte, *Mythes de guerre*, p. 43, 49, 52.

[296] Cf. articolul lui Giacometti, *La Voiture démystifiée*, în *Art*, nr. 639, 1957: „Mașina... obiect ciudat cu propriul său organism mecanic care funcționează, cu ochii săi, cu gura sa, cu inima sa, cu intestinele sale, care mănâncă și bea... ciudată imitație transpusă a ființelor vii".

[297] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 212–213.

[298] *Op. cit*, p. 214.

[299] Referitor la simbolismul „Marelui Trandafir", în *Divina Comedie*, cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 115 și urm.

[300] Cf. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, capitole foarte importante referitoare la *„Tiroirs, coffres et armoires"*, *„La coquille et les carapaces"*, cap. III, V, VI, p. 79, 105, 130; cf. tabloul lui J. Bosch de la muzeul din Lille: *Le concert dans l'œuf.*

[301] Bachelard, *Repos*, p. 18; cf. *La Poétique de l'espace*, p. 105.

[302] Cf. Freud, *Introd. à la psych.*, p. 173; cf. Verlaine, *Fêtes galantes: „Les coquillages"*.

[303] Cf. Eliade, *Forgerons et alchim.*, p. 124–126, 158; cf. Hutin, *Alchimie*, p. 83; cf. J.-P. Bayard, *Le Feu*, p. 135 și urm.

[304] Cu privire la oul cosmic la letoni, în Africa, în India, în Australia, cf. Eliade, *Traité*, p. 353.

[305] Citat de Hutin, *op. cit.*, p. 84.

[306] Citat de Manly Hall, *op. cit.*, p. 71; cf. în Grillot de Givry, *Musée des Sorciers...*, p. 306, figura extrasă din *Elementa Chymiae* de Barkhausen.

[307] Jung, *Paracelsica*, p. 168.

[308] Eliade, *Traité*, p. 354; cf. Griaule și G. Dieterlen, *Un Système soudanais de Sirius (Journ. Soc. des africanistes*, vol. XX, 1950, p. 286 și urm.). Pentru dogoni, minuscula sămânță a *Digitariei Exilis* e un ou cosmic asimilat cu o stea care zămislește în spirale făpturile lumii: „*Digitaria* e cea mai mică dintre toate lucrurile, ea e lucrul cu cea mai mare greutate".

[309] De notat supradeterminarea intimității în ritualul osirian: Osiris și Isis se împreună „în pântecele Rheei", iar trupul lui Osiris mort e închis într-o ladă care plutește; cf. Jung, *Libido*, p. 226.

[310] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 123.

[311] Cf. Vercoutre, *Origine et genèse de la légende du Saint Graal*, p. 17, 23; cf. G. Paris, articolul „Graal", în *Encyclopédie des Sciences religieuses*, vol. V; cf. E. Huchier, *Le Saint Graal*, 3 vol.

[312] Cf. Vercoutre, *op. cit.*, p. 4—5.

[313] Cf. Mac Calloch, *The Religion of the ancient Celts*, p. 383.

[314] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 156, 165; cf. Viennot, *Le culte de l'arbre...*, p. 56, 57; Dumézil, *Germains*, p. 79.

[315] Cf. *supra*, p. 246.

[316] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 123.

[317] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 155. Referitor la analogia Graal-ului, a athanor-ului, a Gardal-ului egiptean, a cupei lui Hermes și a lui Solomon..., cf. J.-P. Bayard, *op. cit.*, p. 136.

[318] Cf. René Guénon, *Le Roi du Monde*, p. 36–37.

[319] Cf. René Guénon, *La Clef des choses cachées*, p. 124.

[320] Cf. Guénon, *op. cit.*, p. 39.

[321] Bachelard, *Form. esprit scient.*, p. 171–173.

[322] Bachelard, *Eau*, p. 146.

[323] Cf. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 315.

[324] Cf. Lot-Falck, *Les Rites de chasse*, p. 191 și urm.

[325] Cf. Bachelard, *Format. esprit scient.*, p. 169.

[326] *Op. cit.*, p. 177; cf. folosirea „substanțială" a sângelui, a dinților, a oaselor, a inimii și a limbii la vânătorii siberieni, Lot-Falck, *op. cit.*, p. 78, 97, 173, 191.

[327] Bachelard, *op. cit.*, p. 98.

[328] Citați de Bachelard, *op. cit.*, p. 100.

[329] Bachelard, *Eau*, p. 158.

[330] Michelet, *La mer*, p. 109, 124; citat de Bachelard, *op. cit.*, p. 160.

[331] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 43.

[332] Cf. Bachelard, *Eau* (referitor la E. Poe și la licoarea călduță și opacă), p. 126, 165.

[333] Séchehaye, *Journal d'une schizophrène*, p. 67, 84.

[334] *Op. cit.*, p. 67, 74.

[335] St. François de Sales, *Traité de l'amour de Dieu*, vol. III, cap. I.

[336] Ste Thérèse d'Avila, *Le Chemin de perfection*, p. 121.

[337] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 48, 58.

[338] Cf. *op. cit.*, p. 81; cf. O.Viennot, *Le Culte de l'arbre...*, p. 9–14, 22, 23, 30–35, 56, 75–78, 84, 91, 156.

[339] Referitor la „biftec și la cartofii prăjiți ca valori naționale franceze", cf. Barthes, *op. cit.*, p. 87.

[340] Dumézil, *Tarpeia*, p. 109.

[341] Cf. *Cantic.*, IV–11.

[342] Cf. Pganiol, *op. cit.*, p. 209; Przyluski, *op. cit.*, p. 30.

[343] *Brhad. Aran. Upan.*, citată de Eliade, *Traité*, p. 246.

[344] Cf. Dumézil, *Germains*, p. 119; cf. Eliade, *op. cit.*, p. 246.

[345] *Rig Veda*, citată de Eliade, *op. cit.*, p. 245; cf. Duchesne-Guillemin, *Ormadz et Ahriman*, p. 38 și urm. Băutura sacră e asimilată fie mierii și apei, fie sucului de plantă și vinului, fie chiar sângelui și spermei taurului jertfit; cf. O. Viennot, *op. cit.*, p. 61, 74, 80, 83, 134–136.

[346] Cf. Eliade, *Traité*, p. 247–248; cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 38.

[347] Cf. Barthes, *Mythолog.*, p. 83. Mitologia vechiului Mexic ne înfățișează un frumos izomorfism între divinitatea lunară plus animalele sale (iepurele, scoica) și divinitățile plurale ale beției (cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 27), „nu numai că luna reprezintă prin diversele ei faze somnul și trezirea omului beat... dar, în calitate de astru al fertilității, prezidează la belșugul recoltelor".

[348] Eliade, *Traité*, p. 248. Referitor la simbolismul euharistic al vinului, cf. J.-P. Bayard, *op. cit.*, p. 105–106.

[349] Cf. *Cant.*, I, 6–14; II, 4; cf. St. Jean de la Croix, *Cant. spirit.*, strofa 17; cf. *Robaï* de Omar Khayyam.

[350] Dumézil, *Germains*, p. 109.

[351] Cf. P. de Félice, *Poisons sacrés et ivresse divin* și M. Cahen, *La Libation, Étude sur le vocabulaire religieux du vieux scandinave*.

[352] Dumézil, *op. cit.*, p. 114, 120.

[353] Dumézil, *op. cit.*, p. 117.

[354] Cf. Bachelard, *Eau*, p. 325, 331.

[355] Citată de Bachelard, *Form esprit. scient.*, p. 174.

[356] Citat de Bachelard, *Format. esprit. scient.*, p. 120.

[357] Cf. Jung, *Psych. und Alchem.*, p. 334, 637.

[358] Citat de Bachelard, *Format. esprit scient.*, p. 121.

[359] Lanza del Vasto, *Comment. évang.*, p. 137.

[360] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 137.

[361] Despre Yoga și Alchimie, cf. Eliade, *op. cit.*, p. 131–132.

[362] Cf. Bachelard, *Repos*, p. 49; „S-ar putea spune că din punct de vedere psihic e inalterabil".

[363] Bachelard, *Form. esprit. scient.*, p. 169 și urm., p. 178; cf. Abraham, *Capital et sexualité*, p. 47.

[364] Bachelard, *Form. esprit. scient.*, p. 131; Jung. *Libido*, p. 179.

[365] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 48.

[366] Bachelard, *op. cit.*, p. 131.

[367] Jung, *op. cit.*, p. 180.

[368] Cf. P. Grimal, *op. cit.*, articolele *Dactyles, Deucalion, Pyrrha*.

[369] Cf. Jung, *Libido*, p. 182.

[370] Cf. Léïa, *op. cit.*, p. 75.

[371] Cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 85.

[372] Jung, *op. cit.*, p. 179.

[373] Dumézil, *Germains*, p. 138 și urm.

[374] *Op. cit.*, p. 140.

[375] *Op. cit.*, p. 151.

[376] *Op. cit.*, p. 145 și urm.

[377] Dumézil, *Indo-europ.*, p. 69.

[378] Cf. *op. cit.*, p. 128. Referitor la sinteza dintre divinitățile „chichimeques" și războinice și divinitățile sedentare și agrare, cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 33, 47, 50.

[379] Cf. *op. cit.*, p. 131; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 49: marea piramidă din Mexico purta două sanctuare: al lui Uitzilopochtli, divinitatea tribală a aztecilor, și al lui Tlaloc, zeul plural al agricultorilor preazteci.

[380] Cf. Dumézil, *J.M.Q.*, I și II, și *Indo-europ.*, p. 226.

[381] *Kâmini-Kânchana*, această temă e un laitmotiv al învățăturii unui gânditor indian modern ca Ramakrishna; cf. *L'enseignement de Ramakrishna*, p. 58 și urm.

[382] Cf. Dumézil, *Indo-europ.*, p. 213. Tot astfel zeul mexican Tlaloc se transformă într-o sumedenie de mici zei pitici și diformi: *Tlalocii*; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 48 și urm.

[383] Dumézil, *op. cit.*, p. 140; cf. *Germains*, p. 40, 132.

[384] *Indo-europ.*, p. 135.

[385] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 109–111.

[386] La vechii mexicani, cele două inferne, cel al tenebrelor din Nord și cel al luminării secătuitoare din Sud, coexistă. Reședința infernală a lui Mictlantecutli e situată în Sud, în „țara de ghimpi", Uitzlampa; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 64–66.

[387] Acest infern pare să fi fost bine imaginat de Dante, fie în Ptolomea, „infernul de gheață", pe care Baudouin îl asociază pe drept cuvânt cu „stările de vid" scoase în evidență de P. Janet, fie de asemenea în supliciile schismaticilor care, la rândul lor, sunt împărțiți și despicați de sus în jos; cf. *Infernul*, XXVIII, V–24; cf. Baudouin, *Triomphe*, p. 99.

[388] De la prima ediție a acestei lucrări, observația clinică ne-a convins de fragilitatea categoriei nosologice „epileptoid". Ar fi preferabil să se înlocuiască acest termen prin tradiționala apelațiune: „melancolie".

[389] În sensul acesta îl folosește Lévy-Bruhl, dar pentru a-l repudia, și Przyluski, dar pentru a-l subordona; cf. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 28–30, 100–112, 453; Przyluski, *La Participation*, p. IX, 2, 30–34.

[390] Cf. E. Strömgren, *Om dem ixothyme Psyke*, Hopitals tidende, 1936, p. 637–648; citat de Bohm, *op. cit.*, II, p. 398.

[391] Cf. Bohm, *op. cit.*, I, p. 287.

[392] *Op. cit.*, II, p. 400. Cf. noțiunea fizică de *entropie*.

[393] Cf. *op. cit.*, I, p. 193.

[394] Cf. *op. cit.*, I, p. 192.

[395] Minkowska, *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, p. 35, și urm. Facem aici aceeași restricție ca aceea sugerată de nota 388 de la p. 280: Van Gogh a fost în mod absolut cert atins de tulburări epileptice, dar aceste tulburări par secundare în raport cu „melancolia" care în cele din urmă l-a doborât pe pictor.

[396] Am putea remarca atât în opera literară cât și în cea picturală a pictorului „Nopților înstelate" numeroase ilustrări ale acestei structuri mistice a *Regimului Nocturn;* cf. *Lettres à Théo*, 8 septembrie 1888, și mai ales scrisoarea din 23 ianuarie 1889: „am o pânză, *Berceuse*... mi-a venit ideea să pictez un asemenea tablou pentru ca marinarii, copii și totodată martiri, văzându-l în cabina unui vas pescăresc islandez, să încerce un sentiment de legănare care să le amintească propriul lor cântec de leagăn..."

[397] Ixotimie, ixoidie, glischroidie.

[398] Bohm, *op. cit.*, I, p. 284; cf. „participarea" studiată de Przyluski, *op. cit.*, p. 4, 30; și Lévy-Bruhl, *op. cit.*, p. 100–104.

[399] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 5: „Orice viață mentală a primitivilor e profund socializată".

[400] *Op. cit.*, I, p. 286.

[401] Van Gogh, *Lettres à Théo*, 10 martie 1888.

[402] Minkowski, *Schizophrénie*, p. 209.

[403] Cf. Minkowska, *op. cit.*, p. 63, 99.

[404] Minkowski (*op. cit.*, p. 208) citează scrisoarea adresată lui Théo din martie 1889.

[405] *Op. cit.*., p. 251.

[406] *Op. cit.*, p. 219.

[407] *Op. cit.*, p. 219. Asociaționismul, prin intermediul noțiunilor de „asemănare" și de învecinare, avusese intuiția acestei structuri aglutinante a imaginilor; cf. Höffding, *Psychologie*, p. 197, 206, 220–229; cf. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, p. 23–25; *Logique des sentiments*, p. 7–12.

[408] Cf. Minkowska, *op. cit.*, p. 21.

[409] Minkowska, *op. cit.*, p. 41. Dali e un paranoic obsedat la modul fobic de temele lichide.

[410] Cf. Ziloty, *La découverte de Jean Van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile du Moyen Age à nos jours*, p. 235 și urm.

[411] Cf. Jung, *Types psych.*, p. 294.

[412] Cf. James, *Pragmat.*, p. 27, 30; Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, p. 192.

[413] Cf. Jung, *op. cit.*, p. 294, 308, 317.

[414] Cf. Bohm, *op. cit.*, II, p. 451.

[415] *Op. cit.*, II, p. 400.

[416] Minkowski, *Schizophr.*, p. 200–203.

[417] *Op. cit.*, p. 204; *Lévy-Bruhl (Fonctions mentales*, p. 67) descrie percepția „mistică" în societățile primitive.

[418] Bohm, *op. cit.*, I, p. 260.

[419] Minkowski, *op. cit.*, p. 204.

[420] Cf. Minkowski, *op. cit.*, p. 205; Minkowska, *op. cit.*, p. 25; Bohm, *op. cit.*, II, p. 449.

[421] Minkowski, *op. cit.*, p. 205.

[422] Van Gogh, *Lettres*, 15 august 1888: „Pictura, cum e ea în prezent, făgăduiește să devină mai subtilă – mai mult muzică și mai puțin sculptură – în sfârșit, făgăduiește culoarea"; cf. Scrisoarea din 8 septembrie 1888 referitoare la simbolismul culorilor din *Café de Nuit*.

[423] Minkowski, *op. cit.*, p. 199.

[424] Cf. Bohm, *op. cit.*, I, p. 286; Strömgen, *op. cit.*, p. 640, 642.

[425] Cf. Bohm, *op. cit.*, II, p. 286, 451.

[426] *Op. cit.*, II, p. 400.

[427] Citat de Bohm, *op. cit.*, II, p. 451. Cf. Michel Leiris (în *Note sur l'usage de chromolithographies par les vaudouïsants à Haïti*, p. 207, în *Mém. de l'Institut français d'Afrique noire*, nr. 27/1953) are o foarte interesantă remarcă asupra a ceea ce el numește „calambururile lucrurilor" în interpretarea vaudouistă a cromolitografiilor catolice: de cele mai multe ori un amănunt hotărăște confundarea cutărui sfânt catolic cu cutare sau cutare „loa" al vaudouiștilor. Cf. *op. cit.*, II, p. 449.

[428] Cf. *supra*, p. 214.

[429] Bohm (*op. cit.*, II, p. 449) insistă asupra coeficientului F (+ %) foarte coborât în epilepsie. Tot astfel în pictură, „foviștii" și impresioniștii, minimalizând desenul și forma, sunt strămoșii modernilor noștri „tașisti" și pictori „informali".

[430] „Van Gogh, tip pur de inspirat... lasă operei sale caracterul parcă abandonat al unui fragment... mesaj prețios... dar scurt", scrie pictorul cubist A. Lothe, în *Traité du paysage*, p. 62.

[431] Cf. Hillier, *Les Maîtres de l'estampe japonaise*, p. 25.

[432] Cf. Comentariul unei picturi a lui Tchang-Fang-Yeou de R. Grousset, *Art de l'Extrême-Orient*, p. 10.

[433] Cf. Cohn, *Peinture chinoise*, p. 15; cf. P. C. Swann, *La peinture chinoise*, p. 9, 49, 63.

[434] A. Lothe, *op. cit.*, p. 10. Cf. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 34, „imensa majoritate a operelor de artă sunt niște *modele reduse*".

[435] Cf. Minkowska, *op. cit.*, p. 25. Cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 35, care vede foarte bine că reducerea de scară e inversul procedeului analitic „schizomorf", întrucât în „modelul redus cunoașterea întregului o precede pe cea a părților". Vom adăuga că în modelul redus, întotdeauna „facsimilat", are loc o omogenizare în raport cu eterogenizarea funcțională a modelului real.

PARTEA A DOUA

DE LA DINAR LA BASTON

„Sărbătorile noastre... sunt mișcarea acului care slujește la îmbinarea părților componente ale acoperișului de paie astfel încât să alcătuiască un singur acoperiș, un singur cuvânt..."

M. LEENHARDT, *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, p. 178

I. SIMBOLURILE CICLICE

Am constatat că atitudinea cea mai radicală a *Regimului Nocturn* al imaginarului constă din cufundarea într-o intimitate substanțială și din instalarea prin negarea negației într-o tihnă cosmică cu valori inversate, cu spaime exorcizate prin eufemism. Această atitudine psihică conținea însă în stare latentă o sintaxă a repetării în timp. Gulliverizarea, încastrarea, dedublarea nu erau decât prefigurări în spațiu ale ambiției fundamentale de-a stăpâni devenirea prin repetarea clipelor temporale, de a-l înfrânge pe Cronos nu prin figuri și într-un simbolism static, ci operând asupra însești substanței timpului, domesticind devenirea. Arhetipurile și schemele care polarizează în jurul acestei ambiții fundamentale sunt atât de puternice încât ajung, în mitologiile progresului, în mesianisme și filosofiile istoriei, să se ia drept realitate obiectivă, drept monedă valabilă a absolutului, și nu drept rămășițe concretizate prin simple structuri singulare, prin simple trasee ale imaginației.

În timp ce prima mișcare a imaginației nocturne consta în cucerirea unei a treia dimensiuni a spațiului psihic, a acestei interiorități a cosmosului și a ființelor în care te cobori și te cufunzi printr-o serie de procedee precum înghițirea și fantasmele digestive și ginecologice, gulliverizarea sau încastrarea, al căror simbol arhetipal e recipientul în general, cupa, supradeterminată la rândul ei de reveriile despre conținut și substanțele alimentare sau chimice pe care le cuprinde, abordăm acum o constelație de simboluri care gravitează toate în jurul stăpânirii însuși timpului. Aceste simboluri se grupează în două categorii după cum punem accentul fie pe puterea de repetare infinită sa ritmurilor temporale și pe stăpânirea ciclică a devenirii, fie dimpotrivă că deplasăm centrul de interes asupra rolului

genetic și progresist al devenirii, asupra acelei maturizări reclamând simbolurile biologice pe care timpul o impune ființelor prin intermediul peripețiilor dramatice ale evoluției. Am ales, pentru a simboliza aceste două nuanțe ale imaginarului care încearcă să stăpânească timpul, două figuri ale jocului Tarot rezumând reciproc mișcarea ciclică a destinului și avântul ascendent al progresului temporal: *dinarul* și *bastonul*. Dinarul, care ne introduce în imaginile ciclului și ale diviziunilor circulare ale timpului, aritmologie denară, duodenară, ternară sau cuaternară a cercului. Bastonul, care e o reducție simbolică a copacului având darul de-a înmuguri, a copacului lui Ieseu, făgăduială dramatică a sceptrului. De o parte vom avea arhetipurile și simbolurile întoarcerii, polarizate de schema ritmică a ciclului, de alta vom rândui arhetipurile și simbolurile mesianice, miturile istorice în care e evidentă încrederea în rezultatul final al peripețiilor dramatice ale timpului, polarizate de schema progresistă care, după cum vom vedea, nu e decât un ciclu trunchiat sau mai bine zis o ultimă fază ciclică cuprinzând în sânul ei toate celelalte cicluri sub formă de „figuri" și schițe ale procesului suprem[1]. Cele două categorii ale acestor simboluri care se leagă de timp pentru a-l înfrânge vor avea caracterul comun de-a fi mai mult sau mai puțin niște „istorii", niște „povestiri" a căror principală realitate e subiectivă și pe care avem obiceiul să le numim „mituri[2]". Toate simbolurile măsurării și stăpânirii timpului vor avea tendința să se desfășoare conform firului timpului, să fie mitice, și aceste mituri vor fi aproape întotdeauna mituri *sintetice* care încearcă să împace antinomia pe care-o implică timpul: teroarea în faza timpului care aleargă, angoasa în fața absenței, și speranța în împlinirea timpului, încrederea într-o biruință asupra timpului. Aceste mituri cu fața lor tragică și cu faza lor triumfătoare vor fi deci întotdeauna *dramatice*, adică vor face să intervină alternativ valorificările negative și valorificările pozitive ale imaginilor. Schemele ciclice și progresiste implică așadar aproape întotdeauna conținutul unui mit dramatic[3].

* * *

Dedublarea simbolică și perseverarea structurală implicau deja o posibilitate de reversibilitate. Dubla negație e deja schițarea reversibilității. De la dublul spațial, de la schemele inversării și de la simbolurile încastrate (în *Mandala* de pildă) la repetarea temporală nu e decât un pas. Canoanele mitologice ale tuturor civilizațiilor se sprijină pe posibilitatea de a repeta timpul. „Așa au procedat zeii, așa procedează și oamenii", această maximă din *Taîttirîya Brâhmana*[4] ar putea sluji drept epigraf oricărei intenții rituale

sau liturgice de repetare: se trece de la dublarea acțiunii pure, în care diateza activă și diateza pasivă se confundă, la o repetare în timp pe care-o indică schimbarea gramaticală a timpului verbal. Prezentul repetă imperfectul așa cum oamenii îi dublează pe zei. Și în timp ce mistica predispunea la antifrază, repetarea ciclică inaugurează hipotipoza. După cum scrie Eliade într-o importantă lucrare consacrată *Mitului veșnicei reîntoarceri*[5]: „Omul nu face decât să repete actul creației; calendarul său religios comemorează în intervalul unui an toate fazele cosmogonice care au loc *ab origine*". Într-un capitol intitulat *La régénération du temps*[6], istoricul religiilor studiază problema repetării „anuale" a riturilor și a instituției anului, atât de universală încât a ajuns arhetipală.

Anul marchează punctul în care imaginația stăpânește fluiditatea contingentă a timpului printr-o figură spațială. Cuvântul *annus* e foarte înrudit cu cuvântul *annulus;* prin an timpul dobândește o figură spațială circulară. Gusdorf trage foarte just concluziile ontologice ale acestei stăpâniri geometrice a timpului. „Calendarul are o structură periodică, adică circulară." Și insistă asupra formei „circulare" a ființei care ar fi servit drept arhetip ontologic astrobiologiei: „Timpul ciclic și închis afirmă în multiplu cifra și intenția lui unu". *In extremis* acest timp ciclic pare a juca rolul unui „gigantic principiu de identitate aplicat la reducția diversului existenței umane"[7]. De-aci încolo nu mai există disociere între timp și spațiu, pentru simplul motiv că timpul e spațializat prin ciclu, acel *annulus*[8]. Acesta din urmă joacă întrucâtva rolul pe care Bergson i-l reproșa orologiului: e o proiecție spațială a timpului, o luare în stăpânire deterministă și liniștitoare a capricioaselor fatalități ale devenirii. Interesant din punctul de vedere al discuției noastre, în acest ritual al calendarului, nu e conținutul său, adică lungimea mai mică sau mai mare a orelor, a lunilor, a săptămânilor, ci facultatea de determinare și de reîncepere a perioadelor temporale. „O regenerare periodică a timpului, scrie Eliade[9], presupune într-o formă mai mult sau mai puțin explicită o nouă creațiune... o repetare a actului cosmologic", adică abolirea destinului în ipostaza de oarbă fatalitate. Anul Nou e o reîncepere a timpului, o creațiune repetată. Una din dovezile acestei intenții de reîncepere se manifestă în ceremoniile orgiastice care simbolizează haosul primitiv și care sunt universal respectate de culturile unde calendarul e în vigoare: la babilonieni, la iudei, la romani, la mexicani, sărbători cu caracter licențios și carnavalesc marchează ziua fără rang și fără nume în care haosul, dezordinea și excesele sale sunt tolerate. La babilonieni[10] primul act al ceremoniei reînnoirii întruchipează dominația haosului, a lui Tiamat, în timpul căreia toate valorile și regulile sunt abolite și contopite în acel *apsu*

primordial. „Ultimele zile ale anului pot fi așadar identificate cu haosul dinaintea creațiunii, atât prin excesele sexuale, cât și prin invazia de cuvinte care anulează timpul"[11]. Stingerea rituală a focurilor simbolizează chiar în mod direct instaurarea unui *Regim Nocturn* tranzitoriu. Deci în simbolica repetării timpului pe care o instituie anul și liturghia sa se manifestă o intenție de integrare a contrariilor, se schițează o sinteză în care antiteza nocturnă contribuie la armonia dramatică a întregului. Tocmai acest caracter sintetic sensibilizează întrucâtva ambivalențele, conferind studierii acestor mituri simbolice ale repetării un caracter mai delicat decât cel al studierii simbolurilor diairetice sau ale intimității în care intenția monovalentă era relativ ușor de depistat. Orice sinteză, precum orice dialectică, e constituțional echivocă.

Nimic nu pune mai bine în evidență acest proces de reducere a timpului la un spațiu calitativ decât calendarul vechilor mexicani. Se poate spune că la aceștia întâlnim procesul *annulus*-ului generalizat la întreaga desfășurare temporală. Nu numai că anul solar se calchiază pe-un parcurs spațial solar, dar, în limitele anului, întregul timp e măsurat și integrat pornind de la cele patru puncte cardinale[12]. Dincolo de ele, fiecare punct cardinal e atribuit unei zile din 4 pe săptămână, adică 65 de zile dintr-un an religios, iar o săptămână din 4 e la rândul ei guvernată de un punct cardinal, adică 5 săptămâni din cele 20 ale anului. Dincolo de ele, un an solar din 4, adică 13 ani solari într-o perioadă de 52 de ani cât durează „secolul" aztec. Se ajunge în felul acesta la o cvadripartiție „circulară" a timpului, calchiată pe cvadripartiția punctelor cardinale: cei 52 de ani ai „secolului" se împart în patru serii de câte 13 ani, fiecare an e împărțit în săptămâni de câte 13 zile... „Astfel se desfășoară neîntrerupt, la toate nivelele, jocul influxurilor direcțiilor spațiale"[13]. Această combinatorie de influențe spațiale tinde bineînțeles să dramatizeze desfășurarea timpului: „Legea lumii e alternanța unor calități distincte, net diferențiate, care domină, dispar și reapar, în vecii vecilor"[14]. Acest timp „istoric", dacă se poate spune așa, este el însuși integrat într-un timp fabulos calchiat pe viața succesivă a „Patru Sori"[15], ei înșiși dependenți de cele 4 divinități cardinale care guvernează spațiul.

Evident, fenomenul natural ale cărui faze sunt cele mai marcate și al cărui ciclu îndeajuns de lung și de regulat va deveni în primul rând simbolul concret al repetării temporale, simbolul caracterului ciclic al anului. *Luna* apare într-adevăr ca cea dintâi măsură a timpului. Etimologia lunii e constituită, în limbile indo-europene și semitice, dintr-o serie de variațiuni ce pornesc de la rădăcinile lingvistice semnificând măsura[16]. „Luna" noastră provenind din vechiul cuvânt latinesc *losna* și punând accentul doar pe

caracterul luminos al astrului nopții, nu constituie decât o excepție și o vlăguire semantică. Nu numai etimologia, dar și sistemele metrice arhaice dovedesc că luna e arhetipul măsurătorii. Eliade[17] vede o dovadă a acestui fapt în numeroasele supraviețuiri ale sistemului octaval din India, precum și în predominanța numărului patru din literaturile vedice și brahmanice. Ritualul tantric e deopotrivă bazat pe multiplii celor patru faze lunare. Omul preistoric trebuie să fi măsurat timpul numai după fazele lunii, așa cum au făcut și celții, chinezii, primitivii actuali și arabii, care nu cunosc decât anul lunar[18]. Calendarul nostru gregorian, cu diviziunea lui duodecimală, cu sărbătoarea mobilă a Paștelui, continuă să facă apel la referințe lunare. În timp ce cifrele solare gravitează în jurul anticului șapte planetar, cifrele lunare sunt orânduite fie câte trei, dacă se confundă într-o singură fază calitativă luna descendentă și luna ascendentă sau dacă nu se pune la socoteală „luna neagră", fie câte patru, dacă se ține seama de numărul exact al fazelor ciclului lunar, fie prin produsul dintre patru și trei, adică doisprezece.

Fără a intra în considerații numerologice aprofundate, se poate remarca faptul că pe planul aritmologiei regăsim marea diviziune între *Regimul Diurn* și *Regimul Nocturn* al imaginii. Căci semiologia cifrei nu scapă complet de semantism. Aritmologia e o dovadă a acestei rezistențe semantice față de puritarea semiologică a aritmeticii. Piganiol[19] sugerează că ar fi existat două sisteme de numărare în lumea mediteraneană: anul decimal, de origine indo-europeană, celălalt duodecimal, mai primitiv; din combinarea celor două ar fi luat naștere sistemul sexagesimal. Or, anul solar e de zece luni și Numa Sabinul pare-se e cel care a preconizat calendarul lunar duodecimal. Dar și la Roma s-a realizat repede un compromis între cele două sisteme, ca și la semiți și incași, de unde existența frecventă în numeroase calendare – într-al nostru, de pildă – a două zile de Anul Nou, a două sărbători ale reînnoirii, precum Crăciunul solar și Paștele lunar.

E de remarcat faptul că toți mitologii și istoricii religiilor ajung la considerațiuni aritmologice. Przyluski stăruie asupra însemnătății numărului trei și a numărului douăzeci și șapte (trei ori trei ori trei) în *Mahâbhârata* și în teoria *makshatra*-ilor, în timp ce Boyancé pune accentul pe valoarea trinitară a celor nouă Muze, iar Dontenville propune o foarte interesantă interpretare a confuziei izomorfe a lui trei și patru în simbolismul din *triskele* și *swastika*[20]. Desigur, Dontenville conferă acestei aritmologii un sens solar, dar acesta poate cu ușurință să se reducă la o intenție pur și simplu temporală; patru n-ar fi decât noaptea adăugată celor trei ore de veghe: „Noaptea odată risipită, se instaurează domnia celor trei ore ale zilei: zorile, amiaza, asfințitul; începutul, mijlocul și sfârșitul tuturor lucrurilor, așa cum va formula Aristotel.

Orele lui Hesiod și ale lui Homer sunt în număr de trei..."[21] Oricare ar fi situația în ce privește raporturile triadei și tetradei, noaptea și luna joacă întotdeauna un rol în formarea lor, rol pe care-l vom considera capital. Luna sugerează întotdeauna un proces de repetare; prin aceasta și prin cultele lunare se explică locul atât de mare pe care-l ocupă aritmologia în istoria religiilor și a miturilor. S-ar putea spune că luna e mama pluralului. Regăsim aci acea noțiune a divinității plurale pe care am mai semnalat-o în legătură cu simbolurile abundenței[22]. Ultima clasă de zei, zeii Vasu, e într-adevăr, după Dumézil[23], plurală din punct de vedere teologic, fie că se face apel la cei doi Açvini, fie la *Viçve Devâh*, „toți zeii". Aceasta, poate, prin izomorfismul radicalului *viç* și *vaiçya*, cea de-a treia castă a oamenilor, cea a producătorilor. Desigur, explicarea acestui plural de abundență prin referiri la funcția „producătorilor", mai numeroși decât războinicii sau preoții, e foarte logică. Ne permitem totuși să remarcăm că pluralul începe cu doi. Or, toți protagoniștii și toate simbolurile dramei agro-lunare sunt plurale: peripețiile lunare și riturile agricole sunt de ordinul celor ce se enumeră. Se poate spune că în cazul acestor divinități plurale indo-europene există o supradeterminare a pluralului prin funcția socială, prin elementul natural care e luna și prin tehnologia agricolă. Tot printr-o motivație lingvistică explică Dumézil[24] aspectul plural al lui Quirinus, legând această vocabulă de *curia*, cuvânt care s-ar înrudi cu noțiunea echivocă *Quirites*, echivalent latin, sociologic și teologic al pluralului indian *Viçve Devâh*. Important însă din punctul nostru de vedere e că acest Quirinus plural e un zeu agrar asimilat cu zeul ombrian[25] Vofonius, zeu al creșterii, comparabil cu zeul latin Liber, zeul mulțimii, al plebei, dar și al fructificării. Această divinitate sub vocabula *Mars tranquillus* ar fi antiteza lui Marte războinicul.

Ceea ce ne îndeamnă să avansăm opinia că aceste divinități plurale nu patronează pur și simplu o abundență nelimitată de bunuri sau de oameni e faptul că Quirinus, Penații, Larii, galicul Teutates (zeul gloatei *teuta?*), Totochtin al mexicanilor au tendința să se condenseze într-o *diadă* sau într-o *triadă* foarte bine definită[26], precum germanicii Njördhr, Freyr și Freyja, precum gemenii Açvini (sau Nâsatya) la care se adaugă Pûshan, zeul „Çûdra"-ilor, al non-arienilor, protector al animalelor și plantelor, precum Ometochtli, doi iepuri, cel mai important dintre Totochtini, precum Dioscurii așezați de o parte și de alta a icoanei marii zeițe[27]. Przyluski a studiat cu grijă această „problemă a triadelor"[28], triade universale ce pot fi întâlnite „de la Marea Mediterană până-n India și mai departe... din perioada egeeană... și încă în arta Evului Mediu". Autorul insistă asupra caracterului teriomorf al acestor triade, zeița fiind adeseori reprezentată în chip de „îmblânzitoare"

sau de stăpână a animalelor, acestea putând păstra aspectul terifiant pe care l-am observat în capitolele inițiale[29]. Triada se prezintă așadar ca o sumă dramatică a unor faze diferite, ca schița unui mit teofanic al totalității. Desigur, nu-l vom urma pe Przyluski în interpretarea sa evoluționistă și tehnologică care vrea să vadă în evoluția iconografiei triadice succesiunea civilizațiilor vânătorii, domesticirii și creșterii animalelor: la acest nivel, cum recunoaște însuși autorul, interpretările sunt aproximative. E remarcabil totuși că în aceste reprezentări figura umană a zeiței poate fi înlocuită printr-un simplu baston, ca în cazul caducelui sau al porții leilor din Mycene[30]. Putem semnala de pe-acum: caduceul este emblema lui Hermes, el însuși prototip al Fiului, al hermafroditului. Elementele triade caduceene sunt universale. Nu numai că le putem găsi în civilizațiile mediteraneene, dar și în tradiția budistă, unde dragonii-șerpi Nanda și Upananda flanchează coloana de aur a lacului Anavapata[31]. În tradiția extrem-orientală a celor trei suverani legendari Fu-Hi, Niu-Kua și Tcheng-Nong, Przyluski[32] descoperă simbolurile zeiței dragon-femelă Niu-Kua înconjurată de-un dragon mascul și de-o divinitate cu cap de bou; iconografia unui basorelief Han subliniind și mai mult această înrudire cu caduceul mediteranean.

Majoritatea autorilor care s-au interesat de teofaniile lunare au fost frapați de polivalența reprezentărilor lunii: astru în același timp favorabil și nefast, al cărui arhetip e combinația triadică dintre Artemis, Selene și Hecate. Trinitatea e totdeauna de esență lunară[33]. Divinitățile lună, de pildă Sin, se împart de cele mai multe ori în treimi Anu, Enlil, Ea, treimi care generează mitologii dramatice. Chiar în monoteismul strict, dar care ascunde puternice sechele lunare, se regăsesc urme ale figurației trinitare: Allah în interpretarea religiei populare are trei fiice, Al Hat, Al Uzza și Manat, ultima simbolizând timpul și destinul. Tot astfel, în religia populară catolică există trei „Sfinte Marii", dintre care una e „cea neagră", escortată de Sarah Țiganca[34]. Până și Hristos se divide întrucâtva în trei răstigniți, tâlharii îl însoțesc în patimile sale și sunt un fel de alfa și omega, cărora Hristos le slujește drept legătură. Treimea creștină, Triformis-ul popular, Moirele helenice par să păstreze în contextul lor aritmologic vii reminiscențe lunare. La Notre-Dame din Vitré, Treimea e încă reprezentată printr-un cap cu trei fețe foarte apropiat de reprezentările Triformis-ului. Și folclorul confirmă aceste reminiscențe: de ziua Sfintei Treimi locuitorii din Remiremont se duceau odinioară la crucea Théot „să vadă răsăritul a trei sori"[35]. În corelație cu ipoteza sa privitoare la cvadripartiția temporală, Dontenville[36] construiește o foarte judicioasă explicație a trinităților și a tetranităților manifeste în folclorul celtic: noaptea e Orcus, căpcăunul, soarele luminos e Apolo-Belen,

cât despre cea de-a treia persoană e Gargantua Fiul, „chipul occidental al Tatălui", Gargant-Gargantua asimilat cu soarele care apune. Cel din urmă termen, în sfârșit, n-ar fi decât dubletul uriaș Morgan-Zâna Morgane, ultima strâns înrudită cu șarpele mélusinian. Morgane, Morge, Mourgue, Morrigan dovedesc toponimic însemnătatea acestei ultime faze divine. *Morgen* în germană și *mergere* în latină s-ar lega tocmai de rădăcina lingvistică a acestei faze. Legătură ispititoare dacă ne referim la iconografia Mélusinei „iscându-se" din apă ca din animalitate. Chiar zeul Mercur ar fi mai sigur înrudit cu această rădăcină *merg* decât cu *merx*-ul mercantil, întrucât nu e oare supranumit *Mercurius matutinus*[37]? Dontenville semnalează, în sfârșit, că ultimele trei elemente ale tetradei celtice se regăsesc geografic în Alpii-Maritimi: masivul al cărui punct culminant e Mont Bal are la apus un munte Gorgion-long, în timp ce la răsărit masivul ia numele de Morgan[38]. După părerea noastră, în ciuda accepțiunii solare pe care-o dă Dontenville triadei, această semnificație nu e decât secundară: fazele zilei terestre fiind puțin marcate, nu pot fi induse decât faze foarte precise ale îndelungii zile lunare. Personajele dramei astrale nu sunt decât microcosmosuri mitice ale dramei epifanice a lunii.

Tetradele și triadele lunare se mai pot condensa în simple diade, care pun mai mult sau mai puțin în evidență structura antagonică, dialectică, a cărei sinteză o constituie drama lunară. În ultimă instanță, așa cum a arătat Przyluski[39], o singură divinitate își asumă diferitele momente ale dramei; Iconografia subliniază întotdeauna această ambivalență a divinităților asimilabile lunii: divinități pe jumătate animale, pe jumătate oameni, al căror tip e sirena și cărora un „Iona pe de-a-ndoaselea" le schițează țesătura dramatică. Zeițele bicolore ale Mexicului, Japoniei, Egiptului, sau „Fecioarele negre" care în cultul catolic însoțesc adeseori într-un cult criptic „Fecioarele luminii", sau Fecioara Maria al cărei nume se repercutează în cel al Mariei Țiganca sau al Mariei Magdalena păcătoasa, toate aceste teofanii sunt inspirate de bipolaritatea simbolismului lor, de un efort pentru a reintegra într-un context coerent disjuncția antitezelor. Eliade[40] a studiat bine această *coincidentia oppositorum* care se regăsește pe diverse trepte mitice, între altele miturile pe care le-am putea numi, ne spune istoricul religiilor, „mituri ale polarității", adică ale bi-unității, care se manifestă fie prin consangvinitatea eroilor cu antagonicii lor: Indra și Mamuci, Ormuz și Ahriman, Rafael și Lucifer, Abel și Cain etc...., fie prin teofania cuplului divin în care vedem divinitatea împerecheată cu perechea sa, precum faimosul cuplu Shiva-Kali – cuplu divin inextricabil înlănțuit ca în panteonul tantric – fie prin asocierea într-o unică divinitate a unor caractere contradictorii, ca bi-unitatea lui Varuna

legător și dezlegător, sau personalitatea echivocă a zeiței indiene, totodată „Shrî" splendoare și „Alakshmî" pentru cei răi, sau Kâli „cea blândă", „cea binevoitoare", dar și Durga cea neagră, distrugătoarea care poartă un șirag de cranii omenești[41]. Această „condensare" a polarităților adverse în funcție de modalități diferite poate fi identificată în aproape toate tradițiile religioase. Ishtar a babilonienilor e invocată când ca „verde", ca binefăcătoare, când temută ca sângeroasă, ca distrugătoare[42]. Până și Iehova însuși e în același timp milostiv și bun, dar și aprig, mânios și cumplit. Marile sărbători din august în cinstea Hecatei, a Dianei, apoi a Sfintei Fecioare sunt celebrate atât pentru a o implora pe stăpâna ploii roditoare, cât și pentru a o domoli pe stăpâna furtunilor[43]. În zervanism, Zrvân Akarana joacă acest rol de conciliator al contrariilor, precum în budism Amitâbha sau Amitâyus, „vârsta nelimitată", și unul și celălalt dublete ale Marii Zeițe, identificate cu scurgerea timpului[44]. Tot asta ar fi, poate, o accepțiune posibilă a cultului lui Mithra „mijlocitor" între Ormuz și Ahriman, înzestrat cu caracteristicile amândurora, jucând rolul zeiței între cei doi Cabiri[45]. După Przyluski[46], diada feminină de tipul Demeter-Core sau cuplul mixt Astarte-Adonis se preschimbă în diada masculină Vișnu-Brahma în perioada de trecere de la o civilizație ginecocratică la o civilizație patriarhală. Aceasta ar fi originea lui Ianus, masculinul Janei – sau Dianei. „Bifrontalitatea" indică dublul caracter al timpului, dubla față a devenirii, întoarsă în același timp spre trecut și spre viitor. O dată mai mult, obiectul „ușă" și-ar datora numele imaginii lui Ianus. Ușa e ambiguitate fundamentală, sinteză a „sosirilor și a plecărilor", așa cum demonstrează Bachelard după René Char și Albert Le Grand[47].

O variantă a acestei duble folosiri mitice a divinității e figurată în iconografie de mitul *androginului*. „Androginatul divin, scrie Eliade[48], nu e decât o formulă arhaică a bi-unității divine"; în timp ce Przyluski[49] vrea să vadă în această combinare a celor două sexe într-o singură persoană ultima evoluție a diadelor bisexuale înaintea cultelor supreme ale zeului masculin. Vom vedea peste câteva pagini că această epifanie masculină nu e, așa cum crede istoricul evoluționist, cea a Tatălui transcendent, ci a Fiului feminoid. Majoritatea divinităților lunii sau ale vegetației posedă o dublă sexualitate. Artemis, Attis, Adonis, Dionysos, divinități indiene ca și australiene, scandinave sau chineze[50] au o sexualitate foarte variabilă. De unde acele ciudate zeițe cu barbă ca Cibele frigiană, Didon-Astarte cartagineză, Fortuna și *Venus barbata* romană. De unde, reciproc, feminizarea insolită a eroilor sau divinităților inițial virile: Hercule și replicile sale semitice Ghilgameș și Samson[51]. Sin, zeul lunar babilonian, e invocat în același timp ca matrice maternă și ca Tată milostiv[52]. La membrii comunității Bambara geniul Faro

e, în androginitatea sa, principiul acordului și unirii armonioase, cel care asigură împăcarea sexelor, a falicului Pemba cu vaginala Mousso-Koroni. În pofida anteriorității teologice a rolului lui Pemba, se spune că Faro e ontologic mai important, că el e sufletul. În aceste perspective nocturne primordial e androginatul; Adamul rabinic e androgin, Eva nu e decât o parte din el, o jumătate, o fază[53].

Numeroase ritualuri reflectă acest androginat teologic. Acestor practici li se opune intenția riturilor circumciziei și exciziei: întrucât acestea din urmă îngăduie, dimpotrivă, să se opereze o netă distincție între sexe și să se afirme prin separare sexualitățile masculine și feminine[54]. Diametral opus e ritualul inițiatic al preoților divinității lunare, Atargatis, Astarte, Diana sau Cibele, care constă dintr-o castrare integrală și o feminizare accentuată, în îmbrăcăminte și comportament, a preotului-eunuc. Legenda spune că Attis însuși s-a castrat în fața Marii Zeițe, iar epitetul de eunuc se aplică fie Marii Zeițe însăși, fie unui zeu sau unui erou înrudit cu epopeea lui Ghilgameș[55]. Poate că trebuie să vedem în aceste practici originea mitică a amazoanelor, ablațiunea unui sân corespunzând emasculării rituale. Iconografia indiană sugerează o atare mutilare. În statuile Indrei sau ale lui Shiva *ardhanari* – jumătate femeie – trupul zeului e asimetric din cauza sexualității, bustul nepurtând decât un singur sân proeminent[56]. Această fantezie a androginatului este explicit reluată de tradiția alchimistă atât occidentală, cât și extrem-orientală[57]. Iconografia alchimistă pare a fi extras o lecție filosofică din figura bisexuală: elementele contrare prin culoare sau prin sex sunt „înlănțuite", „legate cu un lanț", unul de celălalt, sau mai mult, fiecare față sexuată a hermafroditului e legată cu un lanț de „principiul său astral", soare pentru mascul, lună pentru femeie. Deoarece androginul, microcosmosul unui ciclu în care fazele se echilibrează fără ca vreuna să fie devalorizată în raport cu cealaltă, nu e, în definitiv, decât un „simbol de unire"[58]. E diada prin excelență, care pune un accent egal pe cele două faze, pe cei doi timpi ai ciclului. E rațiunea profundă care leagă toți acești zei plurali, aceste tetrade, triade sau diade divine de astrul care marchează în mod vădit pentru oameni unitatea în timp, diviziunea egală în pătrare sau în săptămâni, dar și speranța unei anumite perenități în străbaterea episoadelor dramatice ale strălucirii cvasi-solare și ale beznelor morții.

Acest efort sincretic de reintegrare a Răului în Bine și a beznelor sub forma mitică a Necuratului, îngerul răzvrătit, ne apare evident și foarte accesibil în romantismul literar. Romantismul moștenește toată dramatizarea literaturii biblice, a iconografiei medievale și a *Paradisului pierdut* al lui Milton[59]. Necuratul își face intrarea triumfală o dată cu Mefisto al lui Goethe

și cu principalul erou byronian din *Misterul lui Cain*[60]. Nu răzvrătirea e glorificată în cele mai multe cazuri; romantismul întreprinde însă un vast proces de reabilitare. Fie că e vorba de abracadabranta *Ville des expiations* a lui Ballanche, de „Ahasverus" – jidovul rătăcitor – sau de „Prometeu" cel blestemat, de „Merlin vrăjitorul", de fiul Satanei în opera lui Quinet sau de „Idameael" anticristul la Soumet, de „Psyché" – acest „jidov rătăcitor feminin", cum o numește Cellier[61] – la Laprade, toate aceste opere și acești eroi tenebroși constituie epopeea romantică a sintezei și a reabilitării mitice a răului. Dar evident că Hugo e cel care, în *La Fin de Satan*, a exprimat cu cea mai mare măiestrie sensul dramei sintetice, căderea a cărei iertare finală se va datora unei pene pierdute de îngerul tenebrelor, din care se va zămisli „Îngerul Libertate". Lilith-Isis, aspectul tenebros al lumii, se topește atunci „ca un sloi de gheață pe jeratic"[62].

De la această cosmogonie optimistă și dramatică până la filosofiile, mai mult sau mai puțin declarate, ale istoriei nu e decât un pas. Integrarea negativului n-are numai o importanță metafizică, dar are pretenția să dea și o explicație istorică. Asistăm prin intermediul mișcărilor politice ale secolului la o reabilitare și o explicare a conflictului revoluționar. „Revoluția franceză, domnia Satanei, încetează de-a mai fi era dezolării, pentru a deveni ora sfântă. În lipsa lui Saint-Just, netransformat încă în Înger Negru, Hugo se va mulțumi cu Camille Desmoulins"[63]. Joseph de Maistre, adversar înverșunat al Revoluției și al Împăratului, va glorifica până la urmă rolul sacru al „acestui zero uriaș" paralel cu justificările pe care le va găsi călăului și războiului, inaugurând astfel o cale foarte frecventată de-atunci încoace de civaismul moral și de satanismul politic. Romantismul, obsedat de problema răului, n-a acceptat niciodată dualismul maniheist. Optimismul său funciar invită la afirmația că răul va lua sfârșit: „Cu toții, Vigny și Soumet, Enfantin și Proudhon, Esquiros și Eliphas Lévi, iar după ei, și cu câtă strălucire, poetul care a creat *La Fin de Satan*, au repetat întruna același refren:

Satana e mort, renaști, o, Lucifer ceresc!"[64]

Într-adevăr, în acest vers celebru e condensată întreaga voință sincretică de unificare a contrariilor prin drama mitică a morții și a renașterii. Dar ceea ce nu trebuie mai ales pierdut din vedere în acest aranjament istoric sau legendar al compromisului e rolul benefic jucat de *felix culpa*, și prin aceasta de cel ce-o duce pe Eva în ispită, de Satana[65]. Poezia, istoria, mitologia sau religia nu scapă de marea schemă ciclică a împăcării contrariilor. Repetarea temporală, exorcizarea timpului devine posibilă prin medierea contrariilor,

și aceeași schemă mitică se află la baza optimismului romantic și a ritualului lunar al divinităților androgine.

Simbolismul lunar apare așadar în multiplele sale epifanii strâns legat de obsesia timpului și a morții. Dar luna nu e numai primul mort, e și primul mort care învie. Luna e deci în același timp măsură a timpului și făgăduială explicită a *veșnicei reîntoarceri*. Istoria religiilor[66] subliniază rolul pe care-l joacă luna în elaborarea miturilor ciclice. Miturile potopului, ale reînnoirii, liturghiile nașterii și ale creșterii, miturile decrepitudinii omenirii se inspiră întotdeauna din fazele lunare. Eliade poate scrie pe bună dreptate: „Dacă am căuta să rezumăm într-o singură formulă multiplicitatea hierofaniilor lunare, am putea spune că ele dau în vileg viața care se repetă ritmic: ea e vie și inepuizabilă în propria ei regenerare"[67]. Această epifanie a ciclului e atât de puternică încât îi aflăm urma în toate marile culturi istorice și etnografice: marele an sideral al caldeenilor, apoi al grecilor și al romanilor, cosmogonia heracliteană, *ekpyrôsis*-ul stoic, sincretismul gnostic, ca și mitologiile maya, aztecă, celtică, maori sau eschimosă[68] beneficiază de schema revoluțiilor, alternativ mutilante și renăscătoare, ale astrului nocturn. Filosofia care se desprinde din toate temele lunare e o viziune ritmică a lumii, ritm realizat prin succesiunea contrariilor, prin alternanța modalităților antitetice: viață și moarte, formă și latență, ființă și neființă, rană și mângâiere. Lecția dialectică a simbolismului lunar nu mai e polemică și diairetică precum cea care se inspiră din simbolismul uranian și solar, ci, dimpotrivă, sintetică; luna fiind în același timp moarte și reînnoire, obscuritate și lumină, făgăduială prin și datorită tenebrelor și nu doar căutare ascetică a purificării, a separării. Totuși luna nu e nici simplu model de confuzie mistică, ci scandare dramatică a timpului. Hermafroditul lunar însuși păstrează trăsăturile distincte ale dublei sale sexualități. Evident că fantezia lunară și miturile care decurg din ea mențin un optimism fundamental[69]: catastrofa, moartea sau mutilarea lunară nu e niciodată definitivă. Regresiunea nu e decât un vremelnic moment neplăcut, dar care se anulează prin reînnoirea timpului însuși. E nevoie de foarte puțin pentru a trece de la ciclu la progres. Cu toate acestea, optimismul lunar nu escamotează niciodată teroarea și moartea prin dublă negație și antifrază. După cum remarcă Harding[70], nemurirea făgăduită nu e nicidecum aici „viață fără de sfârșit într-o cetate de aur", nu e o stare de perfecțiune continuă încremenită într-o definiție imuabilă, ci o viață în mișcare neîncetată „în care a fi în declin și a muri e la fel de esențial cu a deveni". Cu alte cuvinte, avem de-a face cu un stil ontologic opus stilului eleatic ca și beatitudinii mistice și în care permanența nu mai sălășluiește decât în constanța schimbării înseși și în repetarea fazelor. Culturile orientale

și extrem-orientale pare-se că au fost sensibilizate mai pregnant față de ontologia devenirii decât cele din bazinul mediteranean: ca dovadă, *I-ching*, „cartea schimbărilor" la chinezi sau teoria karmică a indienilor așa cum e simbolizată în dansul lui Shiva. Tocmai această ambiguitate consimțită va prezenta cele mai multe dificultăți în ceea ce privește elucidarea simbolurilor lunare. Astru și animal în același timp, luna e sinteza hierofaniilor opuse și pare să recurgă la totalitatea materialului simbolic. Ea va ajunge să anexeze întregul Bestiar, de la porumbițele venusiene până la dulăii Hecatei. Această voință de a asuma alternanțele face însă ca simbolul lunar să lunece atât de ușor spre mitul dramatic: „Ca și omul, luna cunoaște o istorie patetică"[71]. În toată era mediterano-mesopotamiană stabilirea unui raport între suferințele omului și ale divinității se va realiza prin intermediul imaginii lunare. Străvechiul mit al durerii, al morții și al învierii lui Tammuz găsește ecouri în lumea paleo-orientală[72]. Dar chiar în exemplul lui Tammuz – a cărui poreclă e *Urikittu*, cel „verde" – vedem că drama lunară se află în strânsă corelație cu cultele agrare. Planta și ciclul ei e o reducție microscopică și izomorfă a fluctuațiilor astrului nocturn.

* * *

Intuirea ritmului ciclic are de fapt un alt suport simbolic decât suportul astronomic lunar: anume ciclul natural al fructificării și al *vegetației* sezoniere. Desigur, acest ciclu ne pare diriguit de anul solar, dar această solarizare nu există decât pentru o gândire pe care astronomia a raționalizat-o îndeajuns. Într-o reprezentare naiv imaginativă ciclul anotimpurilor și ritmica agricolă sunt mai întâi legate de lună. Numai ritmul lunar are încetineala „liniștitoare"[73] prielnică instaurării unei filosofii agricole. Pe de altă parte, în țările tropicale și ecuatoriale soarele e mai curând nefast atât germinării, cât și vegetației. Totuși, în ciuda acestui imperativ climatic, credința în puterea fertilizatoare a lunii nu se limitează doar la țările calde[74], ceea ce implică faptul că accentul izomorfismului cade mai mult pe schema ritmică decât pe utilitarismul agricol. Într-adevăr, ciclul vegetal, care duce de la sămânță la sămânță sau de la floare la floare, poate fi, ca și ciclul lunar, decupat în faze temporale precise. Există chiar întotdeauna, în îngroparea seminței, un timp mort, o latență corespunzătoare semantic timpului mort dintre cele două faze identice ale lunii, corespunzătoare adică „lunii negre". Izomorfismul celor două serii ciclice e atât de puternic încât nu numai că ciclul astrului e reprodus de ciclul vegetal, dar și de produsul vegetal, așa cum subliniază Bachelard referitor la vin[75]. Simbolismul vegetal

contaminează orice meditație asupra duratei și a îmbătrânirii, cum o demonstrează poeții din toate timpurile și toate țările, de la Horațiu la Lamartine sau la Laforgue, poeți ai toamnei, „când natura își dă duhul", ca și ai reînnoirii primăvăratice, cum o demonstrează deopotrivă întregul animism preștiințific, care nu e adeseori decât un „vegetalism", cum pe bună dreptate a arătat Bachelard[76]. Optimismul soteriologic, ca și melancolia în fața decrepitudinii și a morții își află rădăcina în „mistica agrară preistorică"[77]. „Semințele și fructele sunt unul și același lucru în viață... fructele cad, semințele încolțesc: imaginea vieții vii conduce universul", scrie un poet romantic[78]. Trebuie remarcat în această privință în ce măsură, în țările temperate, subdiviziunea cuaternară a anului în anotimpuri astronomice și agricole dobândește un aspect realist în reprezentare: nimic nu e mai ușor de personificat ca anotimpurile, și orice personificare a anotimpurilor, fie ea muzicală, literară sau iconografică, e întotdeauna încărcată cu o semnificație dramatică, există întotdeauna un anotimp al mizeriei și al morții care împovărează ciclul cu un adagio în culori sumbre.

Istoria religiilor ne oferă numeroase exemple ale acestui acord dintre ciclul lunar și ciclul vegetal. E explicația foarte frecventei confuzii, sub denumirea de „Marea-Mamă", dintre pământ și lună, ambele reprezentând direct sau indirect stăpânirea semințelor și a creșterii lor. Tot din această pricină luna e clasată printre divinitățile chtoniene, alături de Demeter și Cibele[79]. „Divinitatea lunară e întotdeauna divinitate a vegetației și în același timp a pământului, a nașterii și a morților."[80] De aceea zeița lună braziliană, ca și Osiris, Sin, Dionysos, Anaitis și Ishtar, e denumită „mama ierburilor"[81]. Până și-n zilele noastre țăranii europeni seamănă pe lună nouă, seceră și strâng recolta când luna e în descreștere, „pentru a nu fi în contratimp cu ritmul cosmic, rupând un organism viu când forțele sunt în creștere"[82]. De unde supradeterminarea feminină și cvasimenstruală a agriculturii. Cicluri menstruale, fecunditate lunară, maternitate terestră – vin să creeze o constelație agricolă supradeterminată ciclic. În Borneo, la finici, la jivaro sau la germanici, agricultura e consfințită de către femei, în timp ce la indieni și în numeroase triburi africane sterilitatea feminină contaminează ogorul și sterilizează sămânța. Și imaginile creșterii, ale fecundării amestecă inextricabil simbolismul vegetal și calendarul lunar[83]. Această supradeterminare explică, ni se pare, „virtuțile buruienilor de leac" atât de universal admise. Întreaga farmacopee și medicină primitivă e bazată pe buruienile de leac, și îndărătul intențiilor terapeutice se ascund întotdeauna intenții regeneratoare mai simple: în India, iarba *Kapitthaka* e un panaceu, pentru că vindecă impotența sexuală și-i redă lui Varuna virilitatea pierdută. Alte ierburi au

capacitatea directă de-a zămisli, precum faimoasa mătrăgună[84]. Iudeii și romanii nu-i numeau oare pe copiii „naturali": „copii din ierburi" sau „copii din flori"[85]? Artemis și Apolo se nasc pe când mama lor atinge un palmier sacru, iar regina Mahâ-Mâyâ îl zămislește pe Buddha strângând în brațe un pom. La numeroase populații, de asemenea, strămoșul totemic e vegetal[86]. Simbolul vegetal e, în sfârșit, foarte adeseori ales anume ca model de metamorfoză. În folclor sau în mitologie, din mortul adus jertfă ia naștere adeseori un fir de iarbă sau un pom: precum, în basmul santali[87], acel bambus răsărit dintr-o fată adusă jertfă și din care e meșterit un instrument muzical care conține și perpetuează glasul victimei; aceasta, purtată de avântul de reînviere al plantei, se reîncarnează într-o bună zi pentru a-l lua de bărbat pe muzician. E și tema basmelor noastre europene *Logodnica înlocuită* și *Acul fermecat*[88].

Un foarte apropiat scenariu de metamorfoză multiplă e motivul mitologic al mormântului vegetal: trupul lui Osiris e închis într-un cufăr de lemn, acesta e încătușat într-un trunchi de arbust, care va sluji drept bârnă principală a palatului regal. Întotdeauna însă din trupul eroului mort ia naștere o plantă, și-i vestește învierea: din trupul lui Osiris ia naștere grâul, dintr-al lui Attis violetele și dintr-al lui Adonis trandafirii[89]. Acest butaș, acest lăstar induc pentru imaginație speranța învierii: Bachelard[90] s-a complăcut în a semnala la poeții moderni această reverie a prelungirii vegetale și profetice a vieții; el îl citează pe Maurice de Guérin la care intuiția nemuririi prin vegetal e puternic marcată: „Odinioară zeii au făcut să răsară în jurul anumitor înțelepți o natură vegetală care absorbea în îmbrățișarea ei... trupul lor îmbătrânit și substituia vieții lor, pe deplin uzată ca urmare a vârstei extrem de înaintate, viața viguroasă și mută ce domnește sub scoarța stejarilor..." Din această anastomoză agro-lunară a luat ființă acel uriaș curent de gândire și simboluri denumit „astrobiologie" și căruia René Berthelot i-a dedicat o întreagă lucrare[91], demonstrând universalitatea schemei ciclice și a arhetipului „astrobiologic". Nu vom stărui așadar asupra universalității arhetipale și schematice a ciclului agro-lunar care structurează foarte profund culturi atât de diferite precum cea chineză, indiană, etruscă, mexicană și chiar, așa cum a arătat Berthelot în trei capitole erudite, cultura iudeo-creștină[92]. Ceea ce trebuie subliniat aici e în ce măsură „complexul astrobiologic" traduce fidel noțiunea primitivă de *kamo*, „cel viu", cel ce „scapă complet morții", așa cum a demonstrat Leenhardt[93], și în același timp structurează unitar întreaga rețea socială[94].

Se poate spune că astrobiologia, pe plan individual și social, cât și pe planul explicației universale, se prezintă ca un vast sistem explicativ unitar.

Acesta din urmă implică o constelație izomorfă între aritmologia furnizată de tehnicile incipiente ale astronomiei, meditația asupra mișcării periodice a astrelor și, în sfârșit, fluxul și refluxul vital, în special ritmul anotimpurilor. Din acești patru factori se supradetermină și se formează, aparent, „complexul astrobiologic". Și Gusdorf[95] e îndreptățit să vadă în acest sistem simbolic embrionul ideii de lege și schița conștientizării unei rațiuni logice a Universului. *Rita* la indieni, *tao* la chinezi, *moira* la greci sunt întruchipări care pregătesc noțiunea preștiințifică de *cosmos* și concepția modernă științifică a Universului. Vestitele principii ale termodinamicii nu sunt decât o valorificare rațională a acestei mari intuiții mitice în care conservarea energiei vitale sau a plenarei aparențe astrale compensează degradarea trecătoare pe care-o întruchipează latențele sezoniere, luna neagră și moartea. Dar la nivel pur și simplu mitic această compensare unitară se va traduce printr-o sinteză dramatică pe care toate marile culturi o reflectă: drama agro-lunară.

Scenariul acestei drame e alcătuit în esență din uciderea și învierea unui personaj mitic, de cele mai multe ori divin, fiu și totodată iubit al zeiței lună. *Drama agro-lunară* servește drept suport arhetipal unei dialectici care nu mai e a separării, care nu mai e nici inversare a valorilor, dar care, prin ordonarea într-o povestire sau într-o perspectivă imaginară, pune situații nefaste și valori negative în slujba progresului valorilor pozitive. Am arătat mai înainte[96] cum această complementaritate a contrariilor transpare în caracterul fazat al devenirii lunare, zeița lună fiind întotdeauna polivalentă. Se poate însă constata că tema „tristeții zeiței"[97], din pricina catastrofei pe care ea însăși o provoacă, se deplasează prin transfer spre tristețea generată de moartea fiului, pe care n-a provocat-o. Întrucât coincidența contrariilor într-un unic obiect e de neîndurat chiar pentru o mentalitate primitivă, și drama liturgică cu distribuirea contrarietății asupra mai multor personaje pare a fi într-adevăr o primă tentativă de raționalizare. Ambivalența devine temporală spre a nu mai fi gândită „în același timp și sub același raport", și în felul acesta ia naștere drama al cărei personaj central e Fiul[98].

Simbolul *Fiului* ar fi o traducere tardivă a androginatului primitiv al divinităților lunare. Fiul păstrează valența masculină alături de feminitatea mamei cerești. Sub influența cultelor solare, feminitatea lunii s-ar fi accentuat și ar fi pierdut androginatul primitiv, prin care filiația păstrează doar o parte[99]. Dar cele două jumătăți, ca să zicem așa, ale androginatului nu-și pierd prin separare relația lor ciclică: mama dă naștere fiului, iar acesta devine iubit al mamei într-un fel de *ouroboros* eredo-sexual. Fiul manifestă astfel un caracter echivoc, participă la bisexualitate și va juca întotdeauna rolul de

mediator. Fie că-l vedem coborând din cer pe pământ sau de pe pământ în iad spre a arăta calea mântuirii, el aparține unei duble naturi: masculină și feminină, divină și umană. Astfel apare Hristos, ca și Osiris sau Tammuz, tot astfel „Mântuitorul Naturii" – al preromanticilor și al romantismului. Între omul spirit și decăderea omului natură se situează mediatorul, „Omul Dorinței", după Saint-Martin[100]. Piganiol[101], într-un foarte riguros studiu, izbutește să stabilească tocmai legătura dintre întruchiparea „căsătoriei divine", împăcarea contrariilor și rolul mediatorului divin Hercule. Această căsătorie ar fi traducerea simbolică a amalgamului istoric al triburilor patriarhale și triburilor matriarhale. Forme teologice hibride, de felul Heracle „compromis dintre Maica Domnului subpământeană și Dumnezeu din ceruri"[102], ar constitui simbolic produsul acestor căsătorii. Hercule al romanilor, după istoricul religiilor, ar fi prototipul mediatorului și prototipul roman al Fiului, foarte tributar, după opinia noastră, miturilor solare. Hercule are într-adevăr o dublă apartenență: cultul lui rămâne chtonian, cult în care se aduc jertfă porci și tauri, pâine și vin, dar aparține și teologiilor uraniene prin aceea că jurământul prestat de Hercule se face cu capul descoperit, că eroul e un păstor, asimilat întrupării lui Jupiter, cuceritor al Occidentului și pentru care se ard ofrandele. Hercule ar fi așadar „mediator între Uranus și Geea[103]. Exemplul cel mai evident și cel mai elocvent al rolului pe care-l joacă Fiul ne e furnizat de drama lui Tammuz, dublet mesopotamic al fenicianului Adonis și al egipteanului Osiris, fiul marii zeițe Ishtar. La vârsta bărbăției devine iubitul mamei sale, apoi, condamnat la moarte, coboară în infern pe timpul verii toride din Mesopotamia. Atunci oamenii și natura poartă doliu și Ishtar coboară în străfundurile tărâmului „fără de întoarcere" spre a-și căuta fiul preaiubit[104]. Rolurile scenariului pot fi inversate, ca și în contextul creștin sau gnostic, în care Fiul, Mântuitorul, e cel ce va înfăptui înălțarea mamei, sau, ca la gnostici, va merge în căutarea Mamei, Elena, Sophia sau Barbelo, decăzută în beznele exterioare. Aceasta e schema dramatică inspiratoare a majorității liturghiilor agrare și care nu e adeseori decât proiecția antropomorfică a unor elemente rituale. Astfel, riturile tainice ale cultului osirian constau mai întâi din ridicarea unui trunchi de copac căruia i s-au tăiat ramurile, *zed*-ul, simbol al morții și al învierii vegetale, apoi al doilea moment constă din secerarea unui snop de spice coapte, în al treilea rând intervine ceremonia îngropării semințelor, în sfârșit, învierea e simbolizată de germinarea semințelor în vase numite „grădinile lui Osiris"[105].

Dar cel care, cu ajutorul unei metode realmente științifice, a izbutit să scoată la lumină, în cadrul anchetei etnologice, izomorfismul mediatorului,

al mesiei, al androginatului sau al cuplului și al triadei e Lévi-Strauss[106]. Pornind de la o remarcă privind frecvența insolită a rolului de *trickster* pe care-l joacă în folclorul american coiotul[107] sau corbul, antropologul își dă seama că aceste două animale sunt valorificate pentru că aparțin clasei animalelor ce se hrănesc cu stârvuri, intermediară între erbivore, simboluri ale agriculturii, și animale de pradă, simboluri ale prăzii de război. După care face constatarea că rădăcina *pose* în Tewa înseamnă în același timp coiot, negură, scalp etc..., adică elemente intermediare, mediatori: „Coiotul... este intermediar între erbivore și carnivore *precum* e negura între Cer și Pământ; *precum* e scalpul între războaie și agricultură (scalpul e o «recoltă» de război); *precum* e neghina între plantele sălbatice și plantele cultivate (ea se dezvoltă pe seama celor din urmă în felul celor dintâi); *precum* e îmbrăcămintea între «natură» și «cultură»"[108]... Apoi, după ce compară cu *trickster*-ul personajul indo-european al Cenușăresei și Ash-boy-ului american în calitate de „mediator", Lévi-Strauss ajunge să extragă dintr-un mit zuñi o serie ordonabilă de funcții mediatoare[109]. Mesia, dioscurii, *trickster*-ul, androginul, perechea de veri, cuplul conjugal, bunica și nepotul, tetrada și triada asigură medierea între Cer și Pământ, între iarnă și vară, între moarte și naștere, constituind o remarcabilă constelație izomorfă. Același izomorfism se poate vădi în mitul indienilor zuñi[110], de emergență: fiii Soarelui, gemenii divini Kowituma și Watusi, au misiunea să-i scape pe oamenii închiși în cea de-a patra matrice. Gemenii folosesc numeroase mijloace de mediere, între care arborele-scară magică, îi învață pe zuñi arta de-a face focul cu amnarul rotativ și arta de-a pregăti alimentele, călăuzindu-i până la urmă în Centrul Lumii, un fel de țară a făgăduinței a indienilor zuñi. Sincronismul diferitelor lecțiuni ale mitului zuñi scoate în evidență faptul că, indirect, rolul soteriologic al gemenilor fii ai Soarelui poate fi îndeplinit de zeul războiului Ahayuta dedublat în Uyuyewi și Masailema, sau de Kokokshi, androginul fiu al cuplului incestuos[111].

De patimile și de învierea Fiului e legată *drama alchimistă* avându-l ca figură centrală pe Hermes Trismegistul. Potrivit istoriei religiilor, Hermes ar fi zeul pelasgilor, substitut al unei Mari Zeițe a zămislirii și fecundității, și ar împlini triada Cabirilor[112]. Tetrada cabirico-hermetică pare așadar alcătuită din antica triadă la care se adaugă Zeița Mamă sub forma substitutului ei masculin: Fiul. Pe numeroase oglinzi etrusce, Przyluski[113] descoperă o iconografie semnificativă: personajelor cabirice, „faze temporale", li se adaugă o intenție dramatică: „Tema morții și a învierii adăugându-se una celeilalte spre a indica instabilitatea prezentului care moare și renaște la nesfârșit". Așadar această treime „formează în bloc o a patra

persoană"[114]. Istoricul religiilor descoperă un atare fenomen în tetradele zervaniste și în teologia pehlvie. Un singur personaj divin își asumă deci fazele succesive pe care le simboliza triada. Acesta ne apare a fi cu-adevărat caracterul lui Hermes Trismegistul[115]. Pentru hermetiști, acesta e în esență Fiul și Hristos. „Trismegistul", figură centrală a alchimiei, indică o triplă natură și o triplă acțiune în timp. El e principiul însuși al devenirii, adică, potrivit hermetismului, al sublimării ființei. Într-o gravură din secolul al XVII-lea, reprodusă în cartea lui Jung[116], îl vedem pe Hermes învârtind roata zodiacală. Etimologia cuvântului egiptean cu semnificația de Hermes, Thot sau Toout, ar avea ca origine în primul caz o rădăcină care înseamnă a amesteca, a atenua prin amestec; în cel de-al doilea, a aduna într-un singur tot, a totaliza[117]. Pentru anumiți hermetiști[118], Hermes ar trebui asociat cu *erma*, seria, înlănțuirea, sau cu *ormê*, „impetus", mișcare, el însuși provenind din rădăcina sanscrită *ser* care dă *sirati, sisarti:* a alerga, a curge.

Trismegistul e așadar cu-adevărat treimea simbolică a totalității, a sumei fazelor devenirii. El e fiul lui Zeus și al Maiei, Astaroth, marea mamă a cabaliștilor. Alchimia îl reprezintă pe acest *Fiu, Filius philosophorum,* în ou, la conjuncția soarelui cu luna. E produsul căsătoriei chymice, fiul devenind propriul său tată și adeseori regele care-și înghite propria progenitură[119]. Acest Hermes e hermafroditul descris de Rosenkreuz: „Sunt hermafrodit și am două naturi... Sunt tată înainte de-a fi fiu, mi-am zămislit mama și tatăl, și mama m-a purtat în măruntaiele ei"[120]. Jung[121] revine fără încetare asupra acestui caracter mixt al Hermes-ului alchimic. Alchimia nu tinde să realizeze izolarea, ci acea *conjunctio*, ritul nupțial care precede moartea și învierea. Din această *conjunctio* ia naștere Mercur-ul transmutat, numit hermafrodit din pricina caracterului său complet. Această căsătorie e Căsătoria mielului, „formă creștină a lui Hieros Gamos din religiile orientale". În acest homunculus alchimic arhetipurile gulliverizării și dedublării converg cu cele ale totalității cosmice. Fiul e asimilat cu Hristos, cu produsul căsătoriei mediatoare ale cărei urme se regăsesc de altminteri în legendele privitoare la nașterea lui Buddha: Mâyâ rămâne însărcinată de pe urma elefantului alb, Duhul, și-l aduce pe lume la 25 decembrie pe Siddhârtha, viitorul Buddha[122]. Vom vedea mai departe ce raporturi pot fi stabilite între Hristos și Agni focul[123]. Alchimia îl asimilează deopotrivă pe Fiul Hermes cu Lug al celților, Sfântul Justin în plus îl confundă pe Lug cu Logos, Mercur-ul celtic cu Hristos johanic[124]. Mai târziu, Mercur suferă un dublu avatar creștin, foarte semnificativ ținând seama de natura sa sintetică: se sublimează parțial în Sfântul Mihail mesager al cerului și psihopomp, iar parțial se degradează în diavol. După Vercoutre, într-adevăr, diavolul medieval ar fi păstrat

morfologia romano-celticului Lug-Mercur[125]. Cele două faze s-ar reuni în reprezentarea luptei arhanghelului cu diavolul[126].

Scopul suprem al alchimiei ar fi într-adevăr „să zămislească lumina", cum spune Paracelsus[127], sau mai curând, cum a remarcat cu atâta profunzime Eliade[128], să accelereze mersul istoriei și să domine timpul. Alchimia, avându-l drept personaj culminant pe Fiul-Hermes, ar fi o adevărată cultură artificială a metalelor. Atât în China cât și in Indii, în Annam ca și în Insulinda sau în Occidentul creștin, alchimistul afirmă că „ceea ce natura nu poate perfecționa decât într-un răstimp foarte îndelungat, noi putem să realizăm prin arta noastră în foarte scurtă vreme"[129]. Alchimistul e deci „salvatorul frățesc al naturii"; el ajută natura să-și realizeze finalitatea, și „a grăbi «creșterea» metalelor prin opera alchimistă e totuna cu a le elibera de legea timpului"[130]. Eliade își dă limpede seama că aceste mituri ciclice și operatorii, a căror ilustrare rituală e Marea Operă, sunt prototipurile mitului progresist și revoluționar pentru care epoca de aur e maturizarea de la sfârșitul veacurilor și pe care tehnicile și revoluțiile o accelerează[131]. Vom regăsi această importantă constatare în legătură cu simbolismul pomului; să notăm însă de pe-acum caracterul mesianic legat aproape întotdeauna de mitul Fiului așa cum se întâlnește în misterul „chymic", și să subliniem în treacăt cât de mult datorează *Weltanschauung*-ul tehnicist și civilizațiile tehnice mitului ciclic și vechiului fond astrobiologic[132].

În imaginea Fiului aceste intenții de-a înfrânge temporalitatea sunt supradeterminate de dorințele părinților de perpetuare a neamului. Într-o perspectivă progresistă, orice element secund e fiul precedentului. Fiul e repetarea părinților în timp mult mai mult decât simpla dedublare statică. Desigur, după cum a arătat Rank[133], mitologiile cunosc într-adevăr dublarea părintească: cea a tatălui real cu tatăl mitic, unul de origine umilă, celălalt divin și nobil, unul tată „fals", doar adoptiv, celălalt tată adevărat. Dar, așa cum remarcă Baudouin[134], acest episod de dublare e un „roman de familie" integrat într-o povestire cu mai multe episoade. Spre deosebire de ceea ce presupune psihanaliza[135], care face în mod destul de contradictoriu din această temă fie un semn de „reîntoarcere la sânul matern" sau, dimpotrivă, o „desprindere de fixația maternă", considerăm că această „naștere consolidată" atrage după sine un proces de înviere; repetarea nașterii prin dubla paternitate sau abandonarea, precum cea a lui Moise, Romulus sau Hristos, atrage o vocație resurecțională: fiul „de două ori" născut va renaște categoric din moarte. Această temă a dublării și a repetării poate fi întâlnită în literatură: unul din resorturile comediei clasice sau a genului romanesc e tema „recunoașterii" eroului, un fel de renaștere familială a fiului

risipitor sau a copilului pierdut. În *Hernani* și în *L'homme qui rit* repetarea care întrupează fiul e adeseori însoțită de dublarea maternă, iar Faulkner, cu un tact plin de siguranță, are grijă să dubleze prenumele personajelor afiliate astfel încât să creeze acea atmosferă de destin copleșitor atât de specifică romanelor sale[136].

În sfârșit, această schemă a filiației dramatice și acest arhetip al Fiului sunt atât de vii încât le regăsim constant în romantism în acea propensiune epică și microscopică, dragă atât lui Ballanche cât și lui Lamartine sau lui Quinet, care constă în a conferi descrierii unui destin întru totul individual avatarurile omenirii și întreaga dramă astrobiologică. Lamartine, de pildă, condensează în *Jocelyn* toate ambițiile sale epice și dramatice. „*Jocelyn*, scrie Cellier[137], este epopeea mântuirii prin jertfă", *Jocelyn* profund îmbibat de sentimentul naturii și al ritmurilor sale, supradeterminat de prezența lui Laurence „androginul" – flăcău la începutul povestirii și femeie îndrăgostită la sfârșit – și de căsătoria mistică ce încheie drama. Tot astfel Cedar, în *La Chute d'un ange*[138], e un înger decăzut prin vocație, prin vocația întrupării, dacă ne putem exprima astfel, care asumă mitul agrar al eroului ucis cu pietre și sfâșiat, și e dublat de personajul christic al lui Adonai, posesorul cărții veșniciei, tribunul celor năpăstuiți, care-l va zdrobi pe slutul Asrafiel. Astfel, că tema Fiului, fie că e simplă aluzie literară sau, dimpotrivă, divinitate plenar recunoscută, Hermes, Tammuz, Hercule sau Hristos, apare întotdeauna ca un precipitat dramatic și antropomorf al ambivalenței, o tălmăcire temporală a sintezei contrariilor, supradeterminată de procesul genezei vegetale sau „chymice".

Sunt izomorfe cu acest mit dramatic și ciclic al Fiului toate *ceremoniile inițiatice* care sunt liturghii, repetări ale dramei temporale și sacre, ale Timpului dominat de ritmul repetării. Inițierea e mai mult decât un botez: e un angajament, o vrajă. Piganiol[139] nu întrevede decât o parte a adevărului când asimilează riturile purificatoare cultelor chtoniene: inițierea e mai mult decât o purificare baptismală, e transmutarea unui destin. Studiind botezurile, n-am luat în considerare decât o fază a inițierii, faza diairetică și întrucâtva negativă[140]. Inițierea comportă însă un întreg ritual de revelații succesive, ea se execută încet, pe etape, și pare a urma îndeaproape, ca în ritualul mithriatic, schema agro-lunară: jertfă, moarte, mormânt, înviere. Inițierea cuprinde aproape întotdeauna o încercare mutilantă sau sacrificială care simbolizează la puterea a doua patimile divine. În Egipt[141], inițierea era în fond o actualizare dramatică a legendei lui Osiris, a patimilor sale, a suferințelor sale și a bucuriei lui Isis. Misterele zeiței Isis erau alcătuite la început dintr-un botez purificator, apoi mitul îl întrupa pe Set Răul, deghizat

în măgar, care era insultat și maltratat, apoi urma o încercare constând din post și ispitire, apoi, fază capitală, mitul era învești mântat în pielea unui animal jertfit, emblema lui Osiris, de unde ieșea în sfârșit prin magia zeiței Isis, înviat și nemuritor, cocoțat pe-un piedestal, încununat cu flori, purtând o torță aprinsă și „salutat ca un Zeu"[142]. E cu neputință să nu te frapeze izomorfismul dintre această ceremonie și destinul divin al lui Osiris, al lui Sin sau al lui Men Frigianul: când pătrarul de lună își face apariția, zeul își inaugurează cariera, luptă împotriva demonului beznelor care a devorat fosta lună, tatăl său, domnește cu mărire în timpul lunii pline, e devorat și învins de animalul demoniac, coboară trei zile în infern și, în sfârșit, învia ză triumfător[143].

Maltratările la care e supus inițiatul sunt adeseori mutilări sexuale: castrarea totală sau parțială căreia circumcizia i-ar fi, după Eliade[144], un substitut. Aceste practici ar proveni dintr-un rit care comemorează androginatul primitiv și care ar mai dăinui în schimbarea de costum a inițiatului, înlocuind veșmântul obișnuit cu o robă. Alteori mutilarea, simbolică sau reală, e și mai completă: în anumite ceremonii șamaniste candidatul e rupt în bucățele, ca la indienii Pomo, unde e sfâșiat de ursul grizzli[145]. Omorul ritual al regelui-preot, al cărui prototip pentru bazinul mediteranean e Romulus, ar aparține aceleiași constelații[146]. Există în aceste ritualuri și aceste legende inițiatice o intenție marcată de a sublinia o victorie momentană a demonilor, a răului și a morții. Numeroase tradiții reflectă această imagine a morții inițiatice prin sfâșiere: Osiris sfâșiat de Set în paisprezece bucăți care ar corespunde celor paisprezece zile ale lunii în descreștere[147], cu valorificarea „agrară" a bucății falice pierdute; Bacchus, Orfeu, Romulus, Mani, Hristos, cei doi tâlhari cu membrele zdrobite, Marsyas, Attis sau Iisus ben Pendira, toți niște eroi mutilați în cursul unor patimi[148]. Se poate spune că există un adevărat complex agro-lunar al mutilării: făpturile mitice lunare n-au adesea decât un singur picior sau o singură mână, și până-n zilele noastre țăranii își rotunjesc coroana pomilor numai în perioada de descreștere a lunii. Trebuie subliniată de asemenea strânsa conexiune dintre aceste ritualuri mutilante și ritualurile focului. Vom vedea de fapt mai departe că focul e și el izomorf ritmului. În numeroase legende și scenarii referitoare la „stăpânii focului" personajele sunt infirme, au un singur picior, un singur ochi și „amintesc probabil de mutilările inițiatice"[149], de vitejiile fierarilor vrăjitori. Stăpânul focului fiind în același timp subiect de pătimire și acțiune contrarii e adeseori înzestrat cu puterea de-a vindeca, de-a cicatriza, de-a reconstitui cu ajutorul focului și al cuptorului. Numeroase legende creștine au păstrat acest dublu aspect al simbolului mutilării, ca aceea a Sfântului

Nicolae, a Sfântului Eloi sau a Sfântului Petru[150]. Se pot de asemenea lega de aceste legende și aceste ritualuri ale mutilării atât de frecventa practică a flagelării, practică aproape constantă în cultele Marii Zeițe[151]. În Frigia ziua de 24 martie era Sărbătoarea „Sanguis", în timpul căreia preoții se flagelau până la sânge cu ramuri de tamarișcă, aceleași rituri se practicau în cinstea Artemisei arcadiene *Artemis phakelitis*, „zeița cu nuiele", și-am mai semnalat[152] faptul că Aditi din *Vede* e supranumită „cu biciușcă de miere".

Ritualul *jertfelor* e deopotrivă izomorf diminuării agro-lunare. Jertfele omenești sunt universal practicate în liturghiile agrare. Printre cele mai cunoscute se enumeră jertfele legate de cultul porumbului la azteci[153]. Ceremonia sacrificială apare în acest din urmă caz ca o sinteză foarte complexă între mitologia lunară, ritualul agrar și inițiere. Fetele hărăzite jertfei erau repartizate în trei categorii, corespunzătoare celor trei faze ale creșterii porumbului. Când recolta e coaptă, fata reprezentând porumbul încolțit e decapitată, la sfârșitul recoltei, fecioara reprezentând-o pe Toci, „zeița porumbului recoltat", e ucisă și jupuită. Cu pielea jupuită se înfășoară preotul, în vreme ce un alt oficiant își pune o mască din aceeași piele și e tratat ca o lehuză. „Sensul acestui rit, spune Eliade[154], e că Toci, odată ucisă, renăștea prin fiul ei, porumbul uscat." La alte populații americane trupul victimei era tăiat în bucățele și fiecare bucată îngropată în câte-un ogor cu scopul de a-l fertiliza. Aceeași practică poate fi întâlnită în Africa și la membrii comunității Khond, uciderea fiind efectuată la aceștia din urmă prin sfărâmarea oaselor, mutilări succesive și fierbere la foc mic. În lumea romană jertfa era legată tot de constelația agro-lunară[155]. Primii romani oferă jertfe lui Saturn, zeul timpului nefast, iar popoarele din bazinul mediteranean, cretani, arcadieni, sarzi, liguri și sabini, practicau jertfa umană prin strangulare sau înec, sau ca vechii germanici prin afundarea în mâl sau înhumarea unei victime în viață. Aceste jertfe, după excelenta demonstrație a lui Piganiol[156], sunt legate de ritualul pietrei plate de sacrificiu și nu trebuie confundate cu practicile baptismale sau purificatoare: jertfa marchează o intenție profundă nu de-a se îndepărta de condiția temporală printr-o separare rituală, ci de-a se integra timpului, fie el și distructiv, fie el și Kali-Durga, și de-a participa la ciclul total al creațiilor și distrugerilor cosmice[157].

În numeroase cazuri jertfa însăși se eufemizează, iar maltratarea și omorul se mărginesc la un simulacru. În Germania e pus pe foc un uriaș din carton, Regele de Mai; în Boemia un personaj real ține locul Regelui de Mai, dar i se taie un cap artificial pe care-l poartă pe umeri. În toată Europa[158] asemenea practici sunt curente în timpul Carnavalului: efigia Carnavalului

e fie arsă, fie înecată sau spânzurată și decapitată. Această moarte a Carnavalului, a Postului sau a Iernii constituie chiar o dublă negație a jertfei: e vorba în majoritatea cazurilor de „moartea morții", de puterea fertilizantă a morții, de puterea de viață a morții[159]. În aceste practici sacrificiale s-ar manifesta prin urmare un fel de trădare a sensului tragic al jertfei integrat în ciclul dramatic. Filologia[160] face în legătură cu asta o remarcă esențială asupra polisemiei inversate a termenilor sacrificiali latini, modificați pare-se dinlăuntru, prin antifrază. *Mactare* înseamnă „a îmbogăți, a amplifica", și în loc să se spună *mactare deos bove*, prin abreviere se spune *mactare bovem;* tot astfel *adolere* înseamnă „a spori, a îmbogăți", și în loc de *adolere aram ture* avem *adolere tus*, „a arde, a jertfi tămâie". În această abreviere, care e în același timp litotă și antifrază, sesizăm pe viu intențiile care modifică în taină ritul jertfei eufemizate: e momentul dialectic în care jertfa devine folos, când în moarte și în expresia ei lingvistică se strecoară speranța de supraviețuire. De unde tendința acestui întreg sistem sacrificial de-a deveni o simplă penalizare a răului și a morții, prin dublă negație juridică: în Evul Mediu, cu prilejul Carnavalului, erau arse vrăjitoarele, întrupare a beznelor hibernale și a răului. De asemenea, în acest context de slăbire a tragicului artificial, diairetica și polemica ies biruitoare: întreceri cavalerești, lupte fictive împotriva răului apar mai mult sau mai puțin deformate în numeroase carnavaluri. Bătălii care păstrează o savoare agrară, întrucât armele și proiectilele sunt roade ale pământului: legume, nuci, fasole sau flori. În Suedia[161] două grupe de cavaleri simbolizează vara și iarna. Lupta dintre Tiamat și Marduk ar fi exemplară pentru toate aceste lupte, lupta vegetației împotriva secetei caniculare: Osiris împotriva lui Set în Egipt, Alecis împotriva lui Mot la fenicieni. Ca și filosofiile istoriei, nici mitologiile temporalității și ritmurile sacrificiale nu sunt la adăpost de polemică. E drept că timpul apare în ipostază de patimi esențiale și totodată de acțiune esențială și că optimismul uman și-a botezat de timpuriu pasiunile drept acțiuni. Dar în toate aceste cazuri, patimile dramatice ale zeului dobândesc o nuanță epică ce provine, după părerea noastră, din modificarea eufemizantă adusă sensului jertfei.

Or, sensul fundamental al jertfei, și al jertfei inițiatice, e, contrar purificării, acela de-a fi un târg, un zălog, un troc de elemente contrarii încheiat cu divinitatea[162]. Marie Bonaparte, într-un capitol[163] consacrat mitului atât de răspândit în Europa anilor 1939–1945 al „cadavrului din mașină", a scos foarte bine în relief caracterul, dacă se poate spune comercial, al jertfei. Orice jertfă e un schimb, aflându-se sub semnul lui Mercur, și psihanalista nu șovăie să folosească o terminologie bancară în descrierea

jertfei: „Achitarea unui vechi cont debitor față de divinitate, factură ce trebuie achitată pentru o favoare deja primită în jertfa de mulțumire, în sfârșit, plată efectuată cu anticipație în jertfa solicitată sau menită a predispune favorabil divinitatea"[164]. Acest târg pune în funcție o substituire prin jocul echivalențelor, o dedublare ce se transformă în repetiție cu rolul de suplinire, prin care cel ce aduce jertfă sau cel jertfit[165] devine stăpân, ca unul ce se achită de datorii, pe timpul trecut sau pe cel ce va să vină. Această repetiție temporală, semn al biruirii timpului, e de altfel escortată de-un cortegiu de dubluri: vezi substituirea victimelor înseși în legenda Ifigeniei sau a lui Abraham. Dacă jertfa e întotdeauna inaugurată printr-o operațiune sacralizantă, inițiatică sau baptismală, e pentru a ușura schimbul, substituirea. Caracterul echivoc al celui ce aduce jertfa sau al victimei, adeseori hermafroditâ[166], ușurează operațiunea sacrificială și acționează ca mijlocitor. Iar moartea vine, prin vocație mitică, să-și ocupe locul în această ambiguitate sacrificială și să opereze dubla negație prin moartea morții. Psihanalista prezintă vreo treizeci de recente povestiri mitice în care tema e întotdeauna cea a unei morți care anunță moartea dorită a unui tiran sau a unui personaj important (Hitler, Mussolini, Chamberlain, Daladier etc.), profetizând prin aceasta sfârșitul morții colective pricinuite de război. Cu alte cuvinte, moartea acceptată, sub formă de jertfă, pregătește și vestește moartea tiranului, moarte care va fi moartea morții. Psihanalista apropie aceste fabulații sacrificiale, în care prin jertfă destinul muritor iese înfrânt, de ofranda papei Pius al XII-lea sau a Thérèsei Neumann propunând propria lor moarte pentru a se pune capăt războiului sau prevestind moartea lui Hitler legată de propria lor moarte[167].

Esența jertfei constă așadar în forța sacramentală de-a domina timpul printr-un schimb având caracter de suplinire și menit să îmbuneze divinitatea. Substituirea sacrificială îngăduie, prin repetare, oferirea trecutului în schimbul viitorului, domesticirea lui Cronos. Remarcabil în această direcție e faptul că miturile pe care le-am citat leagă întotdeauna jertfa de prezicere. Rolul celui care aduce jertfa e jucat în vis de-o ființă mitică pe care conștiința populară o consideră drept mag și profet: ghicitoarea în cărți, țiganul, vagabondul misterios, Melchisedec etc.[168]. Prin jertfă, omul dobândește „drepturi" asupra destinului și posedă astfel „o forță care va sili destinul și, drept urmare, va modifica după voința omului ordinea universului"[169]. Ritualurile sacrificiale se apropie astfel de marele vis alchimic al stăpânirii. Dubla negație se integrează într-un ritual și într-o povestire, iar negativul devine prin însăși funcția sa sprijinul concret al pozitivului. După

cum realizase cu atâta profunzime Maistre[170], filosofia jertfei e filosofia dominării timpului și a clarificării istoriei.

În sfârșit, epifania negativă a ciclului lunar și vegetal e deopotrivă asimilată frecvent de teologii cu întoarcerea la inform, la haos, la histoliza[171] diluviană. Practicile inițierii și jertfei se leagă astfel cât se poate de firesc de *practicile orgiastice*. Acestea sunt de fapt o comemorare rituală a potopului, a întoarcerii la haosul din care ființa trebuie să iasă regenerată[172]. În orgie are loc o pierdere a formelor: norme sociale, personalități și personaje: „se experimentează din nou starea primordială, preformală, haotică"[173]. Această abolire a normelor ar mima, după opinia lui Eliade[174], „dobândirea condiției semințelor care se descompun în pământ, părăsindu-și forma pentru a da naștere unei plante noi". E imitarea unei *mahâpralaya*, unei mari descompuneri. Practicile orgiastice și mistice agro-lunare sunt puternic soteriologice. Și, la urma urmei, orice sărbătoare, de pildă Carnavalul nostru occidental sau tradiționalul Crăciun sau revelionul de Anul Nou, dobândește astfel un caracter ușor orgiastic[175]. Festivitatea și licențele sale sunt realmente o culme engramatică, psiho-socială: *kula* la trobriadezi, *potlatch* la columbieni, *pilou* la neo-caledonieni[176], *shalako* la zuñi, *sigui* la dogoni, carnavalurile europene actualizează socialmente o fază capitală a mitologiei ciclului și sunt proiecții ludice ale unei întregi drame arhetipale. Sărbătoarea e în același timp un moment negativ, în care normele sunt abolite, dar și-o voioasă făgăduială a unei ordini renăscute ce va să vină[177].

Am văzut cum, în schema ritmică a ciclului, se integrează arhetipul Fiului și ritualurile reînceperii temporale, reînnoirii și dominării timpului prin inițiere, jertfă și praznic orgiastic. Ne rămâne acum să analizăm transformarea simbolică a acestei scheme și a acestui arhetip, atât pe planul natural, al Bestiarului, cât și pe planul artificial, al tehnicilor ciclului. Motiv pentru care am putea intitula cele două paragrafe care urmează: *Bestiarul lunii* și *Tehnologia ciclului*.

* * *

Simbolurile botanice pe care le suscită arhetipul patimilor Fiului vor antrena un simbolism teriomorf cu atât mai ușor cu cât ciclul comportă, după cum am văzut, o fază nocturnă și nefastă, predestinată parcă teriomorfiei. În iconografie, raportul zeiței lună cu *animalele* e triplu: ea e ostie sfâșiată de fiare sau, dimpotrivă, e dresoarea, îmblânzitoarea sau vânătorița escortată de câini, precum Hecate, Diana, Artemis. De o parte și de cealaltă

a arborelui lunar, a caduceului, se află animale care-l păzesc sau îl atacă, nu se știe prea bine, mitologia ciclică tolerând o mare ambivalență[178]. În sfârșit, luna poate dobândi ea însăși, prin substituirea sensului activ cu sensul pasiv, înfățișarea de animal: Artemis devine urs sau cerb, Hecate câine tricefal, Isis devine vaca Hator, Osiris devine bouł Apis, iar Cibele leoaică. Reciproc, toate animalele, ca și toate plantele, sunt susceptibile să simbolizeze drama sau pur și simplu mersul devenirii agro-lunare. Schema ciclică eufemizează animalitatea, animația și mișcarea, întrucât le integrează într-un ansamblu mitic în care joacă un rol pozitiv, de vreme ce, într-o atare perspectivă, negativitatea, fie ea și animală, e necesară instaurării deplinei pozitivități. Animalul lunar prin excelență va fi așadar animalul polimorf prin excelență: Balaurul. Mitul agro-lunar reabilitează și eufemizează însuși Balaurul[179]. Acesta e arhetipul fundamental care rezumă Bestiarul lunii: înaripat și valorificat pozitiv ca putere uraniană prin zborul său, acvatic și nocturn prin solzii săi, el e sfinxul, șarpele cu pene, șarpele cornut sau „coquatrix"-ul[180]. „Monstrul" e într-adevăr simbol de totalizare, de recensământ complet al posibilităților naturale, iar, din acest punct de vedere, orice animal lunar, până și cel mai umil, e un grupaj monstruos. Se poate spune că orice miraculos teratologic e un miraculos totalizant și că această totalizare simbolizează întotdeauna puterea fastă și nefastă a devenirii. Von Schubert[181] remarca deja că visul imaginației și devenirea naturală au în comun această calitate de-a grupa ceea ce e disparat. Nu mai e reținut aci aspectul terifiant al teratologiei, ci caracterul miraculos al grupajului monstruos[182]. În animalitate, imaginația devenirii ciclice va căuta un triplu simbolism: cel al renașterii periodice, cel al nemuririi sau al inepuizabilei fecundități, zălog al renașterii, în sfârșit uneori cel al blândeții resemnate în fața jertfei. Disparitatea epifaniilor animale ale ciclului agro-lunar constituie cea mai bună confirmare a acestei legi a fantasticului după care nu simbolul organizează sau încarcă cu semantism vreun obiect sau vreo materie, ci o schemă dinamică vine să extragă o manifestare iconografică din obiectele aparent cele mai disparate. În Bestiarul lunii vom găsi alăturate animalele cele mai heteroclite: Balaurul monstruos sau modestul melc, ursul sau păianjenul, greierele, racul sau mielul și șarpele.

Melcul e un simbol lunar privilegiat: nu numai că e *cochilie*, adică prezintă aspectul acvatic al feminității și poate că posedă aspectul feminin al sexualității[183], dar e în plus cochilie spiralată, cvasi-sferică. Mai mult, acest animal își arată și își ascunde alternativ „coarnele", astfel încât e apt, prin acest polisimbolism, să integreze o adevărată teofanie lunară. Zeul mexican al lunii Tecciztecatl e reprezentat închis într-o cochilie de melc[184].

Trebuie deopotrivă să notăm importanța spiralei în iconografia unor culturi care sunt tocmai culturi al căror peisaj mintal e axat pe miturile echilibrului contrariilor și al sintezei. Spirala e laitmotiv constant în picturile faciale ale seminției Caduveo, în olăria Yang-Chao și în bronzurile arhaice chineze, în decorul polinezian sau în cel al vechiului Mexic, după cum stau mărturie grecii și spiralele pătrate de la Mitla, Chichen Itza și Teotihuacan[185]. Acest simbolism al cochiliei spiralate e întărit de speculațiile matematice care fac din el semnul echilibrului în dezechilibru, al ordinii, al ființei în sânul schimbării. Spirala, și mai ales spirala logaritmică, posedă această remarcabilă proprietate de a crește în mod terminal fără a modifica forma figurii totale și de-a fi astfel o permanență în forma sa „în pofida creșterii asimetrice"[186]. Speculațiile aritmologice asupra numărului de aur, cifră a figurii logaritmice spiralate, completează în mod firesc meditația matematică a semantismului spiralei[187]. Din cauza tuturor acestor motive semantice și a prelungirilor lor semiologice și matematice, forma helicoidală a cochiliei melcului terestru sau marin constituie un glif universal al temporalității, al permanenței ființei în decursul fluctuațiilor de schimbare.

Și alte animale cristalizează semantismul lunar și pentru aceleași motive polisimbolice. *Ursul*, de pildă, e asimilat cu luna de către populațiile siberiene și cele din Alaska din pricină că dispare iarna și reapare primăvara; în plus, el joacă – precum la celți și în legenda lui Adonis, fiul Afroditei – rolul inițiatic de animal devorator[188]. Trebuie de asemenea notat că în animalul lunar, ca și în ritualul sacrificial, confuzia dintre pasiv și activ acționează constant: animalul lunar poate fi atât monstrul care sacrifică, cât și victima sacrificată. Pentru negrii din Africa și din America, la fel ca și pentru anumiți indieni, luna este *iepure*, animal erou și martir, a cărui ambianță simbolică trebuie apropiată de *mielul* creștin, animal blând și inofensiv, emblemă a mesiei lunare, a Fiului, în opoziție cu cuceritorul războinic și solar. Umbrele care se discern pe discul lunar sunt denumite atât în America de Nord, cât și în Asia sau în Africa, „amprentele iepurelui"[189].

Insectele și *crustaceele*, *batracienii* și *reptilele*, împreună cu metamorfozele lor bine diferențiate sau cu îndelungile lor latențe hibernale, vor fi deopotrivă simboluri lunare privilegiate. Am studiat deja simbolismul negativ al păianjenului, țesătoare exemplară și devoratoare, care polarizează în sine toate misterele redutabile ale femeii, ale animalului și ale legăturilor[190]. În China greierele și crisalida sa devin simbolul fazelor lunii, după cum dovedesc greierii de jad așezați în gura morților[191]. Crisalida e nu numai simbolul intimității și repaosului, dar în plus făgăduială de metamorfoză, de înviere: ea e într-adevăr acel „fruct animal"[192] în care se ascunde un germene,

în așa măsură încât mumia care-o imită e în mod paradoxal totodată sedentară și imobilizată de bandaje, dar în același timp călăuza marii călătorii[193]. În numeroase zodiace luna e simbolizată de rac sau de crab[194], aceste din urmă crustacee fiind înlocuite în zodiacul de la Denderah de scarabeu care, ca și racul, merge de-a-ndaratelea când își dă de-a dura cocoloșul, imagine vie a reversibilității, a întoarcerii posibile a sferei astrale, simbol viu al lui Anubis îngropându-l pe Osiris[195]. În plus, legenda egipteană cerea ca scarabeul să se reproducă de unul singur, și e interesant de notat că zeul Tum e reprezentat când ca scarabeu, când ca șarpe[196]. În sfârșit, scarabeul – ca și numeroase epifanii chtonico-lunare – se solidarizează de vreme ce e un animal care zboară. Putem rândui în aceeași categorie a metamorfozei vertebratele care năpârlesc sau se transformă în mod vizibil, ca șopârlele și mai ales ca broaștele, nu numai pentru că acestea din urmă „se umflă", element remarcat de fabulele tuturor țărilor, înrudindu-se astfel întrucâtva cu „umflătura" lunii pline, dar mai ales pentru că metamorfozele batracianului sunt net diferențiate și prezintă faze distincte, de la mormolocul apod până la adultul complet cu respirație pulmonară. Broasca, aidoma iepurelui, locuiește pe lună și-o bântuie, jucând rolul de înghițitoare diluviană asociată cu ploaia și cu fecunditatea[197]. Aceste reverii pe care le generează metamorfoza vertebratelor inferioare ne conduc în modul cel mai firesc la examinarea celei mai celebre teofanii lunare și ciclice: simbolismul șarpelui.

Șarpele e unul dintre cele mai însemnate simboluri ale imaginației omenești. În zonele climaterice unde această reptilă nu există e greu pentru inconștient să-i găsească un substitut la fel de valabil, la fel de bogat în multiple direcții simbolice. Mitologia universală pune în valoare tenacitatea și polivalența simbolismului ofidian. În Occident există în prezent sechele ale cultului animalului lunar: în incinta de la Luco există, în zilele noastre, o „Madone della Grazie" care se joacă cu șarpele, iar la Bolsena sărbătoarea Sfintei Cristina e sărbătoarea șerpilor[198]. Se pare că șarpele, „subiect animal al verbului a înlănțui", după cum se exprimă cu subtilitate Bachelard[199], e un adevărat cuib de vipere arhetipologic și alunecă spre prea multe semnificații diferite, ba chiar contradictorii. Credem totuși că această mitologie pletorică poate fi clasificată în trei rubrici care se integrează foarte bine în constelația agro-lunară. Șarpele e triplu simbol al transformării temporale, al fecundității și, în sfârșit, al perenității ancestrale.

Simbolismul transformării temporale e, la rândul lui, supradeterminat în reptilă. Reptila e totodată un animal care năpârlește, care își schimbă pielea rămânând însă el însuși, fiind astfel legat de diferitele simboluri teriomorfe ale Bestiarului lunar, dar și șarpele e pentru conștiința mitică marele simbol

al ciclului temporal, *ouroboros*-ul. Șarpele e pentru majoritatea culturilor[200] dubletul animalic al lunii, căci dispare și reapare în același ritm cu astrul și ar avea tot atâtea inele câte zile are un ciclu lunar. Pe de altă parte, șarpele e un animal care dispare ușor în crăpăturile solului, care coboară în infern și care prin năpârlire se regenerează pe sine. Bachelard[201] leagă această capacitate de regenerare a „animalului metamorfoză", această capacitate atât de izbitoare de a-și „reînnoi pielea", de schema *ouroboros*-ului, a șarpelui încolăcit mâncându-se pe sine la nesfârșit: „Șarpele care-și mușcă coada nu e un simplu inel de carne, e dialectica materială a vieții și a morții, moartea care izvorăște din viață și viața care izvorăște din moarte, nu conform contrariilor logicii platoniciene, ci ca o inversare la nesfârșit a materiei de moarte sau a materiei de viață". Prin aceasta psihologul modern întâlnește gândirea chineză tradițională, pentru care balaurul și șarpele sunt simbolurile fluxului și refluxului vieții[202]. Drept urmare, virtuțile medicale și farmaceutice atribuite veninului de șarpe, otravă mortală și totodată elixir de viață și de tinerețe. Șarpele e paznic, hoț sau deținător al plantei de viață ca în legendele semitice, iar simbolismul ofidian se asociază astfel cu simbolismul vegetal al farmacopeii. Ca loc de întâlnire ciclică a contrariilor, *ouroboros*-ul e poate prototipul roții zodiacale primitive, animalul-mamă al zodiacului. Itinerarul soarelui era inițial reprezentat printr-un șarpe purtând pe solzii de pe spate semnele zodiacale, după cum se vede în *Codex vaticanus*[203].

Bachelard[204] regăsește urmele acestui șarpe cosmic și cosmo-dramatic în opera poetului Lawrence. La acest poet, ca și la azteci, șarpele anexează în mod imperialist alte atribute animalice, ale păsării, ale păsării Fenix, și atunci imaginația poetică „dobândește normal tonalitatea unui folclor". Șarpele cu pene, Gukumatz-ul quiche-ilor, Quetzalcoatl al aztecilor sau Kukulkay-ul credinței maya e un animal astral care dispare periodic în largul Coatzacoalcos-ului[205]. Făptură hibridă, fastă și totodată nefastă, mlădierile trupului său simbolizează apele cosmice, în timp ce aripile sunt imaginea aerului și a vânturilor. Trebuie notat că aceste religii amerindiene sunt polarizate de niște liturghii agrare foarte importante și folosesc un calendar minuțios și complex, iar R. Girard are dreptate, după noi, când acordă marelui arhetip al șarpelui-pasăre, acestui Balaur neutralizat al folclorului religios indian, sensul temporal al unei totalizări a forțelor cosmice. Același imperialism cosmic al simbolului ofidian îl regăsim la semiți, pentru care șarpele anexează taurul în imaginea șarpelui cu coarne, în timp ce la chinezi Balaurul e totalizare teriomorfă[206]. Și din nou în Mélusine, femeia-șarpe occidentală, motivul aripilor vine să completeze malefismul ofidian

agravat de propaganda creștină medievală, iar „șerpoaica" e dublată de „serenă", senin[207] și sirenă totodată[208]! Șarpele cosmic va anexa totdeauna în treacăt simbolismul lunar: fie că solzii săi smălțuiesc rochia lui Isthar, fie că stă de pază pe lângă Cibele, se fixează pe coiful Leviților, al preoților de la Muntele Sinai (muntele lui Sin), fie că însoțește luna nouă pe care-o calcă în picioare Fecioara Mamă[209]. În sfârșit, iconografia și legenda lui Buddha-Mucalinda[210], ale lui Buddha protejat de gluga cobrei prodigioase, ni se pare că simbolizează cu o deosebită acuitate imperialismul șarpelui, care împacă contrariile, și în cele șapte legături ale trupului său uriaș și negru înlănțuie și ocrotește meditația Preafericitului și în care iluminatul se odihnește pe deplin liniștit, așa cum mai înainte Vișnu se odihnea pe șarpele uriaș Ananta[211]. În prima sa accepțiune simbolică, *ouroboros*-ul ofidian apare așadar ca marele simbol al totalizării contrariilor, al ritmului perpetuu al fazelor alternative negative și pozitive ale devenirii cosmice.

Cea de-a doua direcție simbolică pe care-o poate lua imaginea șarpelui nu e decât o dezvoltare a forțelor de perenitate și regenerare ascunse sub schema reîntoarcerii. Șarpele e într-adevăr simbol de fecunditate. Fecunditate totalizatoare și hibridă de vreme ce e în același timp animal feminin, fiind lunar, iar, prin forma sa alungită, felul de-a înainta, sugerează virilitatea penisului: psihanaliza freudiană vine aici o dată mai mult să completeze istoria religiilor. Am mai semnalat[212] interpretarea ginecologică a simbolului ofidian. Iar trecerea de la ginecologie la tema fertilității se realizează cât se poate de firesc. Pentru tradiția indiană, Nagâs și Nagîs sunt spirite serpentiforme păzitoare ale energiei vitale pe care-o conțin apele, iar androginitatea lor se manifestă prin aceea că sunt, ca și Ianus, „paznici ai ușilor" *(dvârapâla)*[213]. În Togo ca și în Guatemala șarpele e cel care se duce să aducă copiii spre a-i face să se nască în locuințele oamenilor, după cum în culturile sino-asiatice Balaurul reprezintă apele fertilizante a căror „armonioasă unduire hrănește viața și face posibilă civilizația"[214]. Balaurul Yin reunește apele, diriguiește ploile, e principiul umidității fecunde: tocmai de aceea se confundă cu împăratul, distribuitorul temporal al fertilității. Se povestește că un rege din dinastia Hia, spre a asigura prosperitatea regatului, a mâncat Balauri; în timp ce în Annam sau în Indonezia regele poartă titlul de „rege Balaur" sau de „sperma lui Nagâ"[215]. Nenumărate mituri reprezintă șerpi sau Balauri controlând norii, locuind în iazuri și alimentând lumea cu ape având darul fecundării, „într-atât e de frecventă legătura șarpe – Ploaie – feminitate – fecunditate"[216]. Astfel, zeul mexican al ploii, Tlaloc, are drept emblemă doi șerpi încolăciți, iar căderea ploii e simbolizată prin sângele unui șarpe străpuns de-o săgeată sau printr-un vas ofidioform din care se revarsă

apă[217]. E necesar să stăruim asupra aspectului feminoid pe care-l dobândește în toate aceste cazuri șarpele „animal Yin", epitetul Yin evocând ideea de timp rece, acoperit, de cer ploios, de tot ceea ce e femeiesc și interior[218]. Dar această sexualitate a șarpelui fecundității se poate foarte bine inversa, și regăsim în această plasticitate sexuală marca androginatului lunar. Desigur, așa cum notează Eliade în lumina psihanalizei[219], simbolismul șarpelui-falus e foarte simplist, totuși, pare-se, forma sa obiectivă vine să se conjuge cu semnificația mai profundă a temei fecundității: șarpele, din principiu Yin cum era, devine marele purtător de spermă. Tocmai acest complex de sexualitate și de fecunditate explică rolul de prim soț pe care-l joacă șarpele în numeroase culturi. Un șarpe solzos, în timpul unei furtuni, lângă un iaz, s-a împreunat și a fecundat-o pe mama lui Kao-Tsou[220]. În culturile paleo-orientale și mediteraneene, șarpele ia adeseori locul falusului: Priap e astfel uneori ofidioform. O contopire mistică cu șarpele se afla în centrul ritului misterelor de la Eleusis și al Marii Mame. Clement din Alexandria se face ecoul unor atare ritualuri arhetipale când scrie: „Dumnezeu e un balaur care se înfige în sânul celui pe care vrea să-l inițieze"[221]. Tot astfel *Kundalinî* doarme „ca un șarpe răsucit" în *mûlâdhâra çakra – çakra*, „rădăcină" genitală și anală – închizând cu gura sa meatul falusului. *Kundalinî*-ul tantric putând fi ușor asimilat cu vigoarea sexuală, cu „psihismul spinal", adică cu libidoul freudian[222]. În sfârșit, imaginația poeților vine să trezească din nou engrama milenară a șarpelui prim amant, și Jung[223] citează poeme de Byron și de Mörike în care coitul cu un ofidian e cât se poate de explicit. Acest „complex al Cleopatrei" e un „complex al lui Iona" sexualizat și în care accentul afectiv se deplasează de la repaosul ginecologic în sânul matern la pura plăcere sexuală a penetrației.

Ouroboros, principiu hermafrodit al fecundității, șarpele va fi în sfârșit valorificat ca paznic al perenității ancestrale și mai ales ca redutabil paznic al misterului final al timpului: moartea. Nu ne vom opri asupra numeroaselor legende în care șarpele joacă rolul de strămoș: Larii familiari se încarnează bucuros sub formă ofidiană[224]. Trăind sub pământ, șarpele nu numai că ascunde în el spiritul celor morți, dar mai posedă și taina morții și a timpului: atât stăpân al viitorului, cât și deținător al trecutului, e animalul magician. Oricine mănâncă șarpe dobândește forța clarviziunii; pentru chinezi, pentru iudei, ca și pentru arabi, șarpele e la originea oricărei puteri magice. Șarpele, „complement viu al labirintului[225]", e animalul chtonian și funerar prin excelență. Animal al misterului subteran, al tainei aflate dincolo de mormânt, el își asumă o misiune și devine simbolul clipei dificile a unei revelații sau a unei taine: taina morții biruite de făgăduiala reînceperii. E ceea ce îi conferă

șarpelui, chiar în miturile antitetice cele mai antiofidiene, un rol inițiatic, și în ultimă analiză binefăcător, incontestabil. Tocmai pentru că Sfinxul, Balaurul, șarpele ies înfrânți, eroul se vede confirmat: pentru că Indra îl subjugă pe Vritra, pentru că Athar – fiul lui Mazda – ucide Balaurul Azhi Dahâka, pentru că Apolo ucide Pythonul, pentru că Iason, Heracle, Sfântul Mihail și Sfântul Gheorghe răpun monstrul și pentru că Krishna o domină pe Nysamba, „fiica regelui șerpilor", toți acești eroi dobândesc nemurirea[226]. Șarpele ocupă deci un loc simbolic pozitiv în mitul eroului biruitor al morții. El nu e doar obstacolul, enigma, ci obstacolul pe care soarta trebuie să-l înfrângă, enigma pe care soarta trebuie s-o rezolve. Acesta e într-adevăr rolul dialectic pe care etimologia numelui său i-l impune Satanei biblice. Șarpele e în același timp obstacol, paznic, deținătorul „tuturor căilor nemuririi"[227], iar prin aceasta – după cum arată *Cartea lui Iov* – se integrează ca moment indispensabil al dramei escatologice și al victoriei asupra morții.

În felul acesta simbolismul ofidian cuprinde triplul secret al morții, al fecundității și al ciclului. Epifanie a timpului și a devenirii agro-lunare prin excelență, el e, în Bestiarul lunii, animalul care se apropie cel mai mult de simbolismul ciclic al vegetalului. În numeroase tradiții șarpele e de altfel asociat pomului. Poate că în această asamblare caduceeană ar trebui să vedem dialectica a două temporalități: una, cea animalică, emblemă a unei veșnici reînceperi și-a unei făgăduieli îndeajuns de amăgitoare de perenitate în cadrul tribulației, cealaltă – cea vegetală verticalizată în pomul-baston – emblemă a unui triumf definitiv al florii și al fructului, a unei reîntoarceri, în pofida încercărilor temporale și a dramelor destinului, la verticala transcendență. Dar înainte de-a întocmi inventarul acestei noi modalități de biruință asupra timpului, ne rămâne să studiem complementele directe pe care tehnologia le furnizează simbolismului ciclului.

* * *

Instrumentele și produsele *țesutului* și *torsului* simbolizează în mod universal devenirea. Există de altfel o contaminare constantă între tema torcătoarei și cea a țesătoarei, ultima repercutându-se pe de altă parte în simbolurile veșmântului, ale vălului. Atât în mitologia japoneză sau mexicană cât și în *Upanișade*[228] sau în folclorul scandinav regăsim acest personaj echivoc, legătoare și totodată stăpână a legăturilor[229]. Przyluski[230] socotește că numele Moirei Atropos derivă din radicalul *atro* îndeaproape înrudit cu Athar, numele asiatic al Marii Zeițe. Fusul sau fuiorul cu care aceste torcătoare torc destinul devine atributul Marilor Zeițe, mai ales al

teofaniilor lor lunare. Aceste zeițe selenice ar fi cele care au născocit profesia de țesător, având o mare reputație în ceea ce privește arta țesutului: de pildă Neith, zeița egipteană, sau Proserpina. Penelopa e o țesătoare ciclică: ea în fiecare noapte desface lucrul efectuat peste zi spre a amâna la nesfârșit scadența[231]. Moirele care torc destinul sunt divinități lunare; una dintre ele poartă explicit numele de Cloto, „torcătoarea". Porphyre scrie că acestea sunt „forțe ale lunii", iar un text orfic le consideră drept „părți ale lunii"[232]. Zânele „torcătoare" ca și zânele „spălătorese" circulă adeseori câte trei sau măcar câte două – una zână „bună", cealaltă nefastă, „zgripțuroaică" – dând la iveală prin această duplicitate caracterul lor lunar[233]. Krappe[234] mai ales scoate în relief etimologia unui termen care înseamnă destin (*wurt* din germana veche, *urdhr* din vechea norvegiană, *wyrd* din anglo-saxonă), care derivă din indo-europeanul *vert*, care înseamnă a se învârti, de unde în vechea germană *wirt, wirtl* „fus", „fuior", și *vorwelen* din olandeză, a se învârti. Nu trebuie să uităm că mișcarea circulară continuă a fusului e provocată de mișcarea alternativă și ritmică produsă de-un mâner sau de pedala vârtelniței. Torcătoarea care folosește un atare mecanism, „una dintre cele mai minunate mașinării"[235], e stăpâna mișcării circulare și a ritmurilor, așa cum zeița lunară e stăpâna lunii și a fazelor sale. Important aci, mai mult decât rezultatul care e fir, țesătură și destin, e fusul care, prin mișcarea circulară pe care-o sugerează, va deveni talisman împotriva destinului. Și s-a subliniat pe bună dreptate importanța temporală pe care-o dobândește în limbaj terminologia preluată din arta țesutului. Cuvintele care înseamnă „a inaugura", „a începe", *ordiri, exordium, primordia*, sunt termeni referitori la arta țesutului: *ordiri* înseamnă la origine așezarea firelor urzelii pentru a începe o țesătură[236]. Cine nu-și dă oare seama că acest fals sens propriu are greutatea imaginară a unui imens rezervor de figuri?

Există totodată o supradeterminare benefică a *țesăturii*. Desigur, țesătura ca și firul e mai întâi o legătură, dar e și o legătură liniștitoare, e simbol de continuitate, supradeterminat în inconștientul colectiv de tehnica „circulară" sau ritmică a producerii sale. Țesătura e ceea ce se opune discontinuității, sfâșierii, ca și rupturii. Urzeala și ceea ce se află la bază. Se poate chiar lua în considerare o revalorificare completă a legăturii ca ceva ce „leagă" două părți separate, ce „repară un hiatus"[237]. La Parcă există un conflict între intențiile firului și cele ale foarfecelui. Putem valorifica fie continuitatea firului, fie tăierea de către foarfece. Canguilhem[238] a intuit just axele acestei dialectici în cadrul unor preocupări cât se poate de îndepărtate în aparență de mitologie, cum ar fi cele ale biologiei moderne. Țesătura, ca și țesutul, „este imaginea unei continuități în care orice întrerupere e arbitrară, în care

produsul derivă dintr-o activitate întotdeauna deschisă spre continuare..." Iar epistemologul mai stăruie asupra izomorfismului și într-o foarte prețioasă notă: „Țesătura e făcută din fire, adică la origine din fibre vegetale. Faptul că acest cuvânt – fir – e suportul unor imagini uzuale de continuitate reiese din expresii ca firul apei, firul conducător al unui discurs..."[239]. Izomorfismul vegetalului și țesăturii, inclus în schema continuității, e așadar flagrant, și se opune separatismului celulei. Spre deosebire de fragila celulă, țesătura e făcută pentru a fi pipăită, boțită, și epistemologul nu poate rezista atracției unei imagini acvatice care vine să supradetermine și mai mult continuitatea materialismului țesăturii sugerând totodată ritmul bipolar al îndoirii și dezdoirii: „Îndoim, desfacem o țesătură, o desfășurăm în valuri suprapuse pe tejgheaua negustorului"[240]. Tejgheaua negustorului e visată în taină ca o plajă bătută de fluxul și refluxul mareei țesăturilor. Vedem din acest exemplu epistemologic cât de active sunt imaginile primordiale într-o gândire contemporană și științifică și în ce măsură horărăsc alegerea unui întreg *Weltanschauung*, diairetic când imaginea celulei e cea care induce meditația, sintetică și continuă, dimpotrivă, când accentul cade pe țesătură. În sfârșit, unii autori[241], împingând până la extrem semnificația țesăturii, o leagă profund de simbolismul totalizant prin excelență, de simbolismul crucii. Lanț și urzeală, *King* și *Wei* pentru chinezi, *shruti* și *smriti* pentru indian, își încrucișează solidar intențiile contrare, iar Yin și Yang sunt comparați din această pricină de către taoiști cu acel „du-te-vino al navetei pe războiul de țesut cosmic"[242]. Tehnologia textilelor prin fus, fuior, ca și prin produsele sale, fire și stofe, e deci în ansamblul ei inductoare de gânduri unitare, de reverii despre continuitate și necesara fuziune a contrariilor cosmice.

Am văzut ce-i datora simbolismul torcătoarei mișcării ritmice și schemei circularității. *Cercul*, oriunde ar apărea, va fi întotdeauna simbolul totalității temporale și al reînceperii. Acesta e sensul acelui *Çakra*[243] indian, „trandafirul cu o mie de raze", care servește în țările budiste la ghicit și care avea să devină, ca roată a vârtelniței, emblema Indiei noi a lui Gandhi. Sistrul lui Isis sau al Dianei ar fi avut același rol simbolic și ar reprezenta discul lunar, „comoara cerească a roții", care îi apare regelui în ziua lunii pline[244]. Roata, după cum vom constata ceva mai jos, se va conjuga cu simbolismul carului și al călătoriei siderale; deocamdată nu vom reține decât sensul ei primordial de emblemă a devenirii ciclice, rezumat magic care îngăduie dominarea timpului, adică prezicerea viitorului. Posedarea ritmului tainic al devenirii nu e oare deja un zălog al posedării evenimentului ce se va produce?

E interesant de remarcat, cu privire la *roată*, diversificările culturale și tehnologice ale unui arhetip universal. În timp ce cercul, gliful ciclului,

constituie un semn universal, el se diversifică în funcție de civilizații în roată a carelor astrale sau în vârtelnițe la popoarele care cunosc folosirea utilitară a roții, în vreme ce la anumiți amerindieni care ignoră tehnica transportului pe roți discul nu numai că nu e deloc absent din iconografie, dar în plus e aproape tehnologic înlocuit cu sfera în jocul ritual cu mingea al maya-quiche-ilor. Mingea de cauciuc, legată prin joc de jucătorii care simbolizează „sorii la solstiții", face ca jocul cu mingea în întregime să fie o figurare a unui „zeu monocefal cu mai multe trupuri", jucătorii interzicându-și să se slujească de cap întrucât mingea e capul comun al zeului, principiul unificator al tuturor fazelor temporale ale partidei, „contactul continuu a două sau mai multe trupuri cu o minge exprimă principiul monoteist al divinității formate din ipostazele sale..."[245]. Jocul sacru al populației Maya reprezintă așadar totalitatea temporală și fazele sale astronomice. Vedem din acest exemplu care e forța arhetipului ciclului și a emblemei sale circulare sau sferice, care preexistă în mod absolut utilizării tehnice și utilitare a roții, a rostogolirii sau a carului. O dată mai mult se află confirmată teza primatului marilor imagini arhetipale asupra concretizărilor lor tehnice sau a proiecției lor naturale.

Această sferă în folosirea ei simbolică trebuie apropiată de *roata zodiacală*, simbol universal admis și pe care-o regăsim aproape identică în Babilon, în Egipt, în Persia, în India, în cele două Americi, ca și în Scandinavia[246]. Etimologic, zodiac înseamnă „roata vieții". Abia mai târziu – ca orice calendar de altfel și ca jocul cu mingea al populației Maya – ar fi dobândit zodiacul o semnificație solară. La origine zodiacul e lunar: vechii arabi îl numeau „cordonul lui Ishtar", iar babilonienii „casele lunii"[247]. Roata n-a dobândit de altfel decât foarte târziu o accepțiune solară: atunci când, din motive tehnice, a fost înzestrată cu spițe, așa cum apare încă în ritualul „focurilor celtice" la Épinal sau la Agen[248]. Dar la origine roata zodiacală, ca și cea a calendarului, e o roată lunară, din lemn masiv, întărită de-un triunghi sau de-un cadrilaj de bârne, ceea ce îi conferă subdiviziuni interne semnificative din punct de vedere aritmologic. Aceeași e situația cu *swastika*, care în majoritatea cazurilor a evoluat către un simbolism solar, dar care la origine poartă în centrul ei cornul lunii noi. Goblet d'Alviella constată că specimenele de *swastika* pe care le-a adunat reprezintă luna și fazele ei[249]. Indienii stabilesc o diferență între crucea încârligată îndreptată spre dreapta, care e solară, și crucea încârligată îndreptată spre stânga, principiu feminin, emblema lui Kali, paredru lunar al zeului. Ceea ce e însă la fel de important aci e universalitatea acestei *swastika*, întâlnită în Africa, la seminția Maya, în Asia Mică, în India, în China, în Japonia, ca și pe roțile galilor[250].

Descoperim de altminteri același simbolism, dar cu o subdiviziune ternară, în *triskele*, figură cu trei brațe, sau cu trei picioare, sau alteori formată din trei pești, emanând dintr-un cerc. Simbol ternar frecvent în Sicilia, în țările celtice, emblemă oficială a insulei Man, unde odinioară era adorată Ana, zeița lună[251]. Poate că s-ar putea chiar asocia acestor simboluri lunare ale schimbării ciclice cercul acelui *tai-gi-tu* al chinezilor, în care cele două principii, Yang și Yin, se zămislesc reciproc. Oricum, se constată că reprezentările iconografice ale calendarului lunar și subdiviziunile lui antitetice și ciclice conform unor formule aritmologice ternare, cuaternare sau duodenare sunt legate de simbolismul tehnic al roții.

Nu numai că ni se pare judicios să integrăm în acest simbolism circular al combinării contrariilor împărțirea spațiului și repartiția simetrică a punctelor cardinale așa cum se manifestă ele la chinezi, sau la membrii comunității Quiche[252], pentru care cadrilaterul cosmic, semnul *Kin* sau dublul cerc cosmic simbolizează totalitatea universului, dar ne apare în plus faptul că de această constelație a unirii reciproce a contrariilor se află legate anumite teme fundamentale ale culturilor indiene din America de Sud. Lévi-Strauss[253] compară pertinent planul socio-geografic al satului Bororo, desenele corporale ale populației Caduveo și simetria figurilor din cărțile noastre de joc. Satul Bororo se prezintă ca un vast cerc axat în jurul unei colibe centrale și subdivizat în două grupuri de populație: „cei slabi" și „cei puternici", grupuri în cadrul cărora pare a se schița o bipartiție secundară în care se distribuie clanurile, la rândul lor ierarhizate lăuntric în superior, mediu, inferior. Această morfologie spațială și socială e raportată de etnograf[254] la enigmaticele picturi corporale ale indienilor Moaya și în special ale actualilor Caduveo, picturi caracterizate într-adevăr printr-o asimetrie axială compensată fie printr-o simetrie punctuală, fie printr-un fel de echilibru estetic între diferitele elemente repartizate în raport cu o dreaptă. Această decorație, ca și elementele decorative cu volute din Noua-Guinee, din Insulele Marchize, din Noua-Zeelandă și anumite detalii iconografice din Asia de Sud-Est, amintește decorurile precolumbiene ale ceramicii de Hopewell sau din Amazonia inferioară[255]. Acest dualism, asimetric și în același timp acordat, are drept complement motivele spiralate care se definesc, după cum am văzut, ca un echilibru dinamic, dar care amintesc totodată cărțile noastre de joc: fiecare figură de pe cartea de joc se supune într-adevăr[256] unei duble necesități: să slujească dialogului și să joace un rol ca obiect al unei colecții. De unde alegerea unei axe oblice care atenuează simetria figurilor duble. Această comparație între reprezentări atât de diferite la prima vedere, și pur stilistică, e dublată de-o semnificație sociologică și totodată cosmologică

atunci când luăm în considerare rolul social al bipartiției satului Bororo și ierarhia ternară a clanului: aceste mecanisme socio-filosofice se bazează în același timp pe reciprocitatea contrariilor și totodată pe ierarhia esențelor sociale și cosmice. Arta cosmetică a populației Caduveo n-ar fi decât o transcripție estetică și semiologică a instituțiilor și a filosofiei pe care societatea Bororo o pune în acțiune într-o dublă sinteză, binară și în același timp ternară[257]. E interesant de asemenea să subliniem că sociologia satului Bororo[258] confirmă tot ce-am constatat până aici referitor la legătura dintre contrarii: jumătate din sat fiind apanajul zeilor și eroilor creatori, cealaltă jumătate având privilegiul să simbolizeze puterile ordonatoare. Într-o jumătate a satului își are sălașul *bari*, vrăjitorul, intermediar între puterile malefice și cei vii, în vreme ce *aroettowaraare*, care locuiește în celălalt cartier, patronează relațiile cu puterile benefice. Unul prevestește și cheamă moartea, celălalt poartă de grijă și îndepărtează moartea, unul se încarnează în jaguarul sângeros, celălalt în *arara*, pește sau tapir, toate animale victime[259]. Mai mult, „cercul" sociologic și cosmologic al satului Bororo conține o semnificație a cărei importanță primordială o vom discuta în curând: schimbul sexual. Bipartiția satului e într-adevăr reglementată în sensul exogamiei, al schimbului sexual, fiecare jumătate trebuind neapărat să se căsătorească – iar în ce-i privește pe bărbați, să se și mute – în cealaltă jumătate a satului[260]. Astfel ciclul contrariilor, al vieții și al morții, al sexelor înfruntate, se află încheiat în cosmologia socială a satului Bororo, iar cercul și împărțirile lui spațiale sunt emblema direct lizibilă a acestui echilibru, a acestei simetrii punctuale, care face să pivoteze în jurul unui centru o asimetrie axială, totul evocând oarecum, prin formă, echilibrul instabil al unei *swastika*[261].

E cât se poate de firesc să apropiem de aceste tehnici ale ciclului, de punerea în „jug" a contrariilor, *carul* tras de cai. Bineînțeles că e ușor de stabilit legătura dintre roată și carul pe care-l poartă, sau călătoria pe care-o suscită. Zeii și eroii „fii", Hermes, Heracle, și chiar Gargantua al nostru cu-al său „car grosolan"[262], sunt niște mari călători. Carul constituie de altfel o imagine foarte complexă, căci poate intra în constelație cu simbolurile intimității, rulotei și navei. Dar se apropie totuși evident de tehnicile ciclului atunci când pune accentul mitic mai mult pe itinerar, pe călătorie decât pe confortul intim al vehiculului. În sfârșit, simbolismul atelajului, a punerii în „jug", are darul să supradetermine adeseori simbolul ciclic al fuziunii contrariilor. În *Gîtâ* „conducătorul carului" și Arjuna, pasagerul, reprezintă cele două naturi, cea spirituală și cea animală, ale omului. „Cele două personaje din carul lui Arjuna alcătuiesc în realitate unul singur."[263]. În

epopeea vedică, precum mai târziu la Platon, carul e „vehiculul" unui suflet pus la încercare, el poartă acest suflet pe durata unei încarnări[264]. Conducătorii de car sunt mesagerii, ambasadorii simbolici ai lumii de dincolo, „un ciclu al carului simbolizează fie durata unei existențe umane, fie durata unei existențe planetare, fie durata unui univers"[265]. Aceste care învăpăiate ne trimit deopotrivă la simbolismul focului, pe care-l vom studia peste câteva pagini, sunt emblema materiei iradiate de spirit. De aceea această parte de lumină contribuie întotdeauna întrucâtva la diminuarea valorificării tenebroase a animalului care trage vehiculul sau îl transportă pur și simplu pe călăreț. E ceea ce se petrece, de pildă, când calul Bayart se solarizează, se transformă în cal-zână, ce face salturi prodigioase și iese biruitor din capcanele întinse martirului. Calul devine atunci armăsarul de luptă al vajnicilor cavaleri, al acelor fii Aymon care sunt exact patru la număr... Sub presiunea mitologiei ciclice, teriomorfia malefică se domolește, așa cum se domolește rolul beznelor și al morții. De unde, până la urmă, ambivalența bidiviului pe care Platon n-o va uita, orice simbol legat de ciclu având totodată partea sa de tenebre și partea sa de lumină[266].

Tehnica țesutului și a călătoriei se încarcă astfel atât una, cât și cealaltă, de la obârșie, cu bogata mitologie a cercului. Putem chiar formula ipoteza că roata și toate variantele sale, mișcare în imobilitate, echilibru în instabilitate, înainte de-a fi tehnic exploatată și de-a se profana în chip de simplu instrument utilitar, e înainte de orice un angrenaj arhetipal esențial în imaginația umană. Oriunde i se întrezărește emblema: *swastika, triskele, çakra*, jocul cu mingea, cadastrul circular al satului, spirale cosmetice etc., ea se vădește arhetip fundamental al biruinței ciclice și ordonate, al legii care triumfă asupra aparenței aberante și agitate a devenirii.

II. DE LA SCHEMA RITMICĂ LA MITUL PROGRESULUI

Eliade e îndreptățit, după părerea noastră, să asocieze miturile vegetației de legendele relative la *cruce*. Evident că această asociere e încă practicată într-un mod prea rațional prin intermediul plantelor care învie morții, atât în tradiția indiană, cât și în cea iraniană sau chineză[267]. Dacă e adevărat că folclorul creștin atribuie lemnului crucii aceste virtuți, ca, de pildă, în legenda Sfintei Elena, această accepțiune nu e, după opinia noastră, decât secundară. Crucea creștină, în ipostază de lemn ridicat, de copac artificial, nu face decât să dreneze accepțiunile simbolice proprii oricărui simbolism vegetal. Într-adevăr, crucea e adeseori identificată cu un arbore,

atât de iconografie, cât și de legendă, devenind prin aceasta scară de ascensiune, întrucât arborele, vom vedea, e contaminat de arhetipurile ascensionale. Pe legenda crucii se grefează deopotrivă simbolismul băuturii dătătoare de veșnicie, al fructului de copac sau al trandafirului care înflorește pe lemn uscat. S-ar putea de asemenea sublinia faptul că crucea creștină e o inversare a valorilor așa cum am întâlnit-o frecvent în *Regimul Nocturn* al imaginii: emblemă romană infamantă, ea devine simbol sacru, *spes unica*[268]. Dar, prin toate aceste accente supradeterminante, trebuie să constatăm că crucea e simbol al totalizării spațiale, după cum a arătat Guénon[269] de-a lungul unei cărți asupra căreia nu vom mai reveni. Simbolul crucii este o unitate a contrariilor, semn de totalizare care trebuie asociat cu *guna*-urile tradiției indiene și cu *Koua* (unirea lui Yang și Yin) tradiției chineze, ca și cu *tetraktys*-ul pitagoreic[270]. Acest simbolism e deosebit de sensibil în tradiția mitică a vechilor mexicani. Crucea e simbolul totalității lumii, al „ligaturii" centrale a anilor: „Când scribii din antichitate căutau să reprezinte lumea, ei grupau în formă de cruce grecească sau de cruce de Malta cele patru spații din jurul centrului"[271]. Mai mult, mitologia mexicană ne oferă întreaga paletă simbolică ce vine să se grupeze sub semnul crucii: Xiuhtecutli, zeul focului, își are sediul în „focarul" Universului. Loc al sintezei, acest centru prezintă un chip echivoc: un aspect nefast și un aspect favorabil. În sfârșit, în *Codex Borgia*[272] centrul e reprezentat printr-un arbore multicolor, a cărui ambiguitate verticală nu poate fi pusă la îndoială; deasupra lui se află un *quetzal*, pasăre din Răsărit, iar el țâșnește din trupul unei zeițe terestre, simbol al Apusului. În plus, acest arbore cosmic e flancat, de o parte de Marele Zeu Quetzalcoatl, zeul care s-a jertfit pe-un rug pentru a da viață Soarelui și planetei Venus, de cealaltă parte de Macuilxochitl, zeul zorilor, al primăverii, dar și al jocurilor, al muzicii, al dansului, al dragostei.

Vom examina rădăcinile tehnologice și până la urmă sexuale ale acestui arhetip cvasi-semiologic al unității contrariilor și vom vedea în felul acesta cum legătura dintre foc, sexualitate și crucea de lemn formează o constelație perfect coerentă, a cărei emblemă supradeterminată e semnul crucii. Vom descoperi astfel schema mișcării ritmice și gestul sexual care fundamentează și care ordonează subiectiv orice reverie și orice meditație asupra ciclului. Vom fi arătat, urmând această metodă regresivă și culturalistă care pornește de la mediul astro-biologic, trece apoi la mediul tehnologic înconjurător și ajunge în cele din urmă la schematismul psiho-fiziologic, că studierea traseului antropologic e satisfăcătoare indiferent de demersul psihologist pe care l-am utilizat în părțile precedente ale anchetei noastre sau

de demersul culturalist de care ne folosim în aceste capitole consacrate simbolurilor și arhetipurilor ciclice.

Am mai întâlnit accidental hieroglifa crucii sub formă de *swastika* legată de devenirea lunară și astrală, dublet rupt în patru al roții. Burnouf[273] pare a fi însă cel care a descoperit componenta și determinarea tehnologică a *swastikei* și a crucii în general. Savantul orientalist apropie mai întâi *khristos*, „miruit", de Agni al indienilor și de Athra al perșilor. Și trebuie remarcat în această privință că etimologia lui *khristos*, „miruit", e înrudită cu cea a lui Krishna, care înseamnă „esență, parfum, ulei", atât un cuvânt, cât și celălalt provenind de la *khrio*, „miruiesc, ung, frec...". Burnouf leagă această practică a miruirii cu uleiuri esențiale de tehnica de care se slujesc indienii și numeroși primitivi spre a produce focul. Amnarul Indiei vedice, *aranî*, era, după Burnouf, de dimensiuni mari. Piesa inferioară în formă de cruce era fixată de pământ în patru piroane, piesa superioară era mișcată de-o curea trasă de doi oameni[274]. „Când focul apare în punctul de frecare, se spune *swasti* – e bine *(su asti)* – și figura *aranî*-ului primește numele de *swastika*[275]. Textele vedice fac aluzie la două mame – *aranî* – care dau naștere acestui „copil al dulgherului", focul care se comunică ierburilor unse cu uleiuri esențiale și cu unt, de unde numele focului: *agni*, „unsul". Dacă citâm teza lui Burnouf, e pentru că are meritul de-a asocia în mod empiric, la nivelul filologiei și tehnologiei, lemnul copacului, crucea și focul într-un context a cărui schemă generală e frecarea ritmică. Vom constata că această asociere, ciudată la prima vedere, e progresiv supradeterminată de semantica lemnului și a focului, aceste două elemente dobândindu-și suprema lor semnificație numai dacă le rânduim în marea schemă a frecării ritmice.

Puterea fertilizatoare a lunii e frecvent confundată cu focul „ascuns" în *lemn*, „de unde poate fi extras prin frecare"[276]. Copacul e foarte adeseori imaginat ca „tatăl focului": „Lauri și merișori care trosnesc, ramuri de viță care se răsucesc în flăcări, rășini, materiale de foc și de lumină a căror aromă se pârjolește deja în vara toridă"[277]. Vesta, zeița latină a focului și a căminului, e și ea zeiță agrară[278]. Evident că procedeele noastre moderne de încălzire și de fierbere ne-au făcut să pierdem din vedere această legătură primitivă dintre arbore și foc. Dar constelația arbore–foc rămâne tenace atât în folclor, cât și în conștiința poetică. Eliade[279], după ce descrie practica ce constă în a da foc „arborelui de mai", scrie: „Mistuirea lemnului de către foc e probabil un rit al regenerării vegetației și al reînnoirii anului, căci în India și în antichitatea clasică se dădea foc unui copac la începutul anului". Cu mult înainte de-a se fi dovedit chimic că cenușa lemnului conține potasiu, s-a atribuit spontan o putere fertilizatoare practicării „focurilor de Sfântul

Ioan". Aceste ritualuri sezoniere ale focului sunt eufemizări ale riturilor sacrificiale[280]. Rugul pe care își dă duhul Postul Mare, buștеanul de Crăciun, arderea de Bobotează și a crengii de Badnjak în țările dunărene – creangă unsă cu ulei și tămâie – „buturuga lui Hristos", ca și ritualul *aranî*-ului, implică o reminiscență sacrificială, focul fiind elementul sacrificial prin excelență, cel care conferă sacrificatului distrugerea totală, zori prevestitori ai totalelor regenerări. Aceste obiceiuri vin să se înscrie în marea constelație dramatică a morții urmate de înviere. Că se petrece la Sais, cu prilejul sărbătorilor lui Isis-Neith, în Irlanda sau în bisericile creștine, ceremonia „focului nou" și a stingerii focului vechi joacă rolul unui rit de trecere, al unui rit care îngăduie ivirea fazei ascendente a ciclului[281].

Arhetipul focului și legătura lui cu simbolismul fecundității lemnului ne apare însă supradeterminat mai ales în *aranî* și în amnarele în formă de cruce prin schema frecării ale cărei motivații e cazul să le elucidăm acum. Etnologia[282] confirmă teoria lui Burnouf când ne arată că majoritatea amnarelor primitive acționează prin frecarea a două bucăți de lemn, adeseori în formă de cruce. Această schemă a frecării primitive, constitutivă substanței focului, după cum remarcă Jung[283] referitor la etimologia lui Prometeu și a indianului Pramatha, depășește cu mult elementul ignifer: putineiul *(manthara)* creator al lumii în tradiția indiană ar fi un transfug al amnarului primitiv. Tot astfel moara primitivă se vede contaminată de foc datorită schemei frecării ritmice: Vesta e nu numai zeița *focus*-ului, dar și a *pistrinum*-ului, râșnița de cereale și ulei a casei romane. Și asinii care pun în mișcare pietrele morilor publice își află odihna în *Vestalia*[284]. Tot astfel frecarea ignifugă poate fi asociată cu șlefuirea, care se opune brutalității tăierii directe a pietrei sau a lemnului. Această șlefuire e folosită mai ales la meșterirea podoabelor și ne îngăduie să întrezărim o dezvoltare estetică a reveriilor relative la frecare. Trebuie remarcat că acel polizor-burghiu, cu frânghie sau cu titirez, folosit la găurirea perlelor de către japonezi și de numeroase populații din Pacific, e foarte asemănător amnarului cu mâner[285].

Un mit din Volta Superioară relativ[286] la originea focului e foarte semnificativ în ceea ce privește izomorfismul sexual și nocturn legat de sorgintea focului: deținătorul focului e mai întâi un „prichindel", spiridușul Nekili, care, „cu mult timp înaintea omului, a știut să provoace țâșnirea flăcării din lemn, mânuind cu dibăcie aprinzătorul". Acest Nekili are funcția de-a „provoca fecunditatea". Pe de altă parte, în căutarea focului de către Prometeul seminției L'éla, sexualitatea se ivește în mai multe rânduri: consoarta celui care fură focul fuge cu spiridușul, iar Prometeu îl ajunge pe

acesta cu o săgeată aprinsă care dă foc scrotului[287] hipertrofiat al prichindelului; mai departe, eroul îl urmărește pe Nekili cu „pișălogul micii piulițe". În sfârșit, ca în mitul indian relativ la *aranî*, focul e legat de taina uleiurilor esențiale. De astă dată consoarta eroului îi fură spiridușului rețeta de preparare a grăsimii vegetale *karite*[288]. Tehnologie și mitologie coincid asupra acestui fapt: frecarea ritmică, fie ea oblică sau mai ales circulară, e procedeul primitiv de-a face focul. Leroi-Gourhan[289], în ciuda unor lăudabile reticențe în privința formulării unei judecăți de anterioritate istorică, admite că amnarul, prin acel ritmic du-te-vino, e, dacă nu procedeul cel mai primitiv, măcar procedeul „celui mai primitiv dintre popoarele de azi", melanezienii. Amnarele rotative, care implică folosirea mânerului, principiul arborelui cotit sau al manivelei par a fi mai târzii și derivate: „Uneltele însuflețite de un du-te-vino s-au perfecționat dobândind mișcarea circulară continuă"[290]. Tehnologia amnarului ne îngăduie să legăm mișcarea circulară de acel du-te-vino primitiv. Or, această schemă a mișcării de du-te-vino atât de însemnată pentru devenirea tehnică a omenirii, întrucât e părintele focului, nu-și are oare un prototip în microcosmosul trupului omenesc, în gestul sexual? Focul, ca și *aranî* sau emblema sa, crucea, nu e oare directa ilustrare a acestui gest organic care e actul sexual la mamifere?

Jung[291] a subliniat deja remarcabilul izomorfism semantic și chiar lingvistic dintre lemn, ritualurile agrare și *actul sexual*. *Uen* în limbile germanice ar însemna lemn, iar *ueneti* „el ară", adică sapă pământul cu ajutorul unui băț ascuțit, așa cum continuă să procedeze australienii în jocul simbolic al coitului. Acest termen s-ar fi aplicat mai târziu ogorului însuși: în gotică *vinga*, în irlandeză *vin*. Această rădăcină ar fi dat în sfârșit „Venus", zeița deliciilor dragostei, *venos*. Tot astfel în ritualul fierarilor și al alchimiștilor focul lemnului se leagă direct de actul sexual. Focul sacrificial al altarului vedic constituie o hierogamie: sânul e altarul, părul e gazonul, pielea e storcătorul de *soma*, „focul e în mijlocul vulvei"[292]. Focul, produs al actului sexual, face din sexualitate un tabu riguros pentru fierar. Ceremoniile metalurgice africane prezintă elemente ale simbolismului nupțial și inventatorul mitic al metalurgiei chineze, Yu-cel-Mare, procedează, prin focul Yang și prin apa Yin, care constituie operațiunea călirii, la o adevărată căsătorie a elementelor[293]. Aspectul general de nupțialitate al alchimiei se explică în ultimă analiză prin aceea că e o artă a focului. Pe de altă parte, în simplele amnare primitive pentru foc, ca și în elementele sexuate ale „căsătoriei chymice" mai evoluate, se manifestă o sexualizare foarte pronunțată a celor două bucăți de lemn care slujesc la provocarea frecării ignifere[294]. Sexualizare ținând de forma „masculă" sau „femelă" a pieselor utilizate și

ale cărei urme sunt păstrate în limbajul modern. Această sexualizare e mai ales subliniată net de numeroasele legende care situează locul natural al focului în coada unui animal.

În sfârșit, Bachelard[295] consacră două treimi din lucrarea sa *Psychanalyse du Feu* evidențierii legăturilor psihologice și poetice dintre focul elementar și sexualitate. El remarcă faptul că majoritatea celor care discută despre originea focului prin frecare n-au observat niciodată direct un atare fenomen, iar constelația s-a constituit prin solicitări mult mai intime decât observația obiectivă: „Dragostea e prima ipoteză științifică pentru reproducerea obiectivă a focului"[296]. Analistul încearcă atunci o „ritmanaliză" a frecării: de îndată ce te-apuci să freci, experimentezi o căldură plăcută și obiectivă „o dată cu o caldă impresie a unui exercițiu agreabil"[297]. Bachelard reperează această schemă a frecării atât la Bernardin De Saint-Pierre, cât și la abatele Nollet, la Von Schubert și mai ales la Novalis, și până la urmă dă numele de „complex al lui Novalis" acestei pulsiuni „spre focul provocat de frecare și nevoia unei călduri împărtășite"[298].

Se vede atunci, prin intermediul anchetei tehnologice, psihanalitice și poetice, ce colosal complex mitic poate genera acest gest sexual ritmat, supradeterminând ritmul ginecologic al menstruațiilor și ritmul sezonier sau lunar al fecundității. De aceea o atât de universală și de profundă obsesie a ritmului nu va întârzia să se sublimeze; ritmurile decurgând unele din altele, întărindu-se unele pe altele pornind de la ritmica sexuală, ajung la sublimarea lor muzicală. După cum se exprimă pudic Bachelard[299], poate că în această „duioasă muncă" – aprinderea focului – „a învățat omul să cânte". Etnologia confirmă această intuiție: la primitiv, tehnica ritmică a focului, a șlefuirii, a tăierii pomilor, sau a vâslașului, sau a fierarului sunt însoțite de *dansuri* și de *cântece*[300]. În numeroase limbi semitice, în sanscrită, în scandinavă sau în turco-tătară, demnitatea de „stăpân al focului" e în mod vădit legată de cea de „stăpân al cântecelor". Odhin și preoții săi sunt „făurari de cântece"[301]. În Occident ar exista o supraviețuire a unei atare legături la țiganii care sunt în același timp fierari și muzicieni[302]. Această afinitate a muzicii, în special ritmice, a dansului și a poeziei scandate, și a artelor focului întâlnită la nivele culturale foarte diferite, e și mai explicită în constelația muzică-sexualitate. Remarcasem deja înrudirea care există între muzică, în special melodie, și constelațiile *Regimului Nocturn*[303]. Putem completa izomorfismul nocturn pe care-l semnalam cu privire la pește în cazul dogonilor[304] cu un foarte ciudat izomorfism pe care Griaule îl descoperă între tobele sau harfa dogonilor, și peștele *Tetrodon*[305]. Pe de o parte, instrumentul muzical, și în special toba, e legat de fecunditate și de creațiune, pe de altă parte e legat

de peștele *Tetrodon*. Într-adevăr, cu câteva săptămâni înainte de semănături copiii bat toba *Kounyou*, făcută dintr-un fruct de Baobab, ou al lumii dintâi a cărei existență e figurată prin coroana de spini a arbustului *Mono* care fixează pielea tobei. Acest arbust, al cărui nume înseamnă „a aduna, a reuni", e metatetic lui Nommo, geniul apei concretizat prin lamantin, vicarul demiurgului. Pentru a simboliza haosul și beznele primordiale, interiorul tobei e uns cu o pastă extrasă din fructul acestui arbust. Gama tobelor dogone, al căror prototip e *Kounyou*-ul, rezumă fazele principale ale creațiunii. Astfel, bețele tobei *Koro* lovesc când buza situată în fața celui ce bate toba, simbolizând pământul, culturile sale, lucrurile „de jos", când cealaltă buză, simbolizând meiul care crește și toate „lucrurile de sus". Toba *Boy gann*, în formă de clepsidră, înfățișează trupul lui Nommo, jumătate om, jumătate pește, pe când cele două piei ale tobei *Boy dounnoule* simbolizează cerul și pământul, iar toba *Barba* (de la *bara*, a adăuga) e împodobită cu figuri de femei însărcinate care „adaugă" țării oameni. Toba e sinteză creatoare, unitate a contrariilor. Dar, fiind simbolul lui Nommo, e totodată ihtiomorfă. Toba ca și harfa seamănă cu peștele *Tetrodon*, după cum subliniază Griaule. Chiar atunci când pielea tobei nu e în mod vădit o piele de *Tetrodon*, ci, ca la dogoni, o piele de șobolan, peștele își păstrează din punct de vedere mitic rangul său muzical și cosmic: e toboșarul demiurgic sau cel ce strunește coardele harfei. A bate toba *Kounyou* sau oricare altă tobă înseamnă a te substitui creatorului ihtiomorf Nommo, și întrucâtva a orchestra noua creațiune.

Putem acum să precizăm în ce măsură implicațiile sexuale structurează întreaga muzică, slujesc de subtext dialogului muzical atât în domeniul ritmurilor, pe care tratatele noastre de compoziție le mai clasează încă în „feminin" și „masculin", cât și în domeniul înălțimii sunetului, sunetele înalte fiind atribuite vocilor de femei, iar cele grave vocilor de bărbați, și în sfârșit în ceea ce privește diferitele timbre ale orchestrei. Se poate spune că din acest punct de vedere întreaga muzică nu e decât o vastă meta-erotică[306]. Ea e în cel mai înalt grad „încrucișare" ordonată de timbru, voci, ritmuri, tonalități, pe canavaua continuă a timpului. Muzica e într-adevăr și ea o dominare a timpului, așa cum a observat unul dintre cei mai clarvăzători muzicologi, care scrie: „Admițând că muzica organizează efectiv timpul, care e deci caracterul specific al acestei operațiuni?... Compozitorul produce în timp un lucru care prin unitatea sa, prin faptul că are sens, e atemporal..."[307]. Dar se vede atunci că această atemporalitate, introdusă în timpul însuși de către măsura muzicală, își are umila-i origine în atemporalitatea cu care dragostea împovărează ritmica sexuală. Drama Fiului, ciclul dramatic al anotimpurilor

și al fazelor lunii, nu e finalmente decât protecția „dramei" sexuale, al cărei simbol sublimat în cel mai înalt grad, dincolo de tehnicile fierarilor și de artele focului, e muzica[308]. Shiva, divinitate ciclică, divinitate hermafroditâ sau acuplată, e totodată dansatorul suprem. Shiva-Natarâja, „stăpânul dansului", ridică într-o mână mica tobă care ritmează manifestarea universului, în cealaltă flacăra jertfei. El dansează încercuit de-o aureolă de flăcări *(prabhâ-mandala)*. Și putem de-aci încolo completa frumoasa expresie a lui Zimmer[309], când scrie că „roata timpului e o coregrafie", adăugând că orice coregrafie ritmică este o erotică. Erotică nu numai în sensul că numeroase dansuri sunt o pregătire directă sau un substitut al actului sexual[310], dar și pentru că dansul ritual joacă întotdeauna un rol preponderent în ceremoniile solemne și ciclice care au drept scop să asigure fecunditatea și mai ales perenitatea grupului social în timp. Dansurile *Sigui* al dogonilor, *Shalako* al zuñilor, ca și *Pilou* al neo-caledonienilor[311] au drept dublă misiune să instaureze, prin repetarea ciclică a sărbătorii și prin ritmul dansului, fructuoasa continuitate a societății. Ritual magic al fecundității, dar și simbol erotic al unității prin ritm, astfel apare dansul mai ales în această reflecție a unui canaque în care se va remarca aluzia la izomorfismul firului și al țesutului: „Sărbătorile noastre... sunt mișcarea acului care servește la legarea părților învelișului de paie spre a ajunge să formeze un singur acoperiș, un singur cuvânt..."[312].

Această grandioasă constelație mitică care leagă laolaltă *focul, crucea, frecarea* și *mișcarea giratorie, sexualitatea* și *muzica* ni se pare a fi rezumată într-o notă a lui Granet, relativă la un obiect ritual găsit cu prilejul săpăturilor de la Lo-Lang. Obiectul e alcătuit dintr-o plăcuță circulară de lemn tare fixată pe-o scândurică pătrată de lemn moale. Nu putem să nu citâm această lungă notă[313], în care finețea sinologului sesizează în totalitate nuanțele simbolice ale izomorfismului pe care l-am studiat mai sus: „Trebuie să mă mărginesc a semnala în acest caz... existența unui întreg grup de date mitice care atestă legătura dintre *tema focului*[314] și temele *mișcării giratorii, roții* și *pivotului*, alături de temele *leagănului*, stâlpului cățărător, gnomonului[315]. Vom găsi[316] indicații asupra raportului unora dintre aceste teme cu noțiunea de Tao și cu practicile *hierogamice*... în raport... cu un aranjament de numere evocând *swastika*... tema făcliilor reaprinse pare legată de-un întreg ansamblu de practici și de metafore în raport cu ideea de *hierogamie*". Și Granet[317] completează această constelație reperată în nota citată adăugându-i componentele sale muzicale: unealta divinatorie despre care am vorbit e întotdeauna legată de tubul acustic care dă nota inițială a gamei chineze. Gama pentatonică chineză, pe de altă parte, se apropie de simbolismul crucifer și cosmic întrucât cele cinci note ale sale formează „o încrucișare,

din care se alcătuiesc simbolurile centrului și ale celor patru anotimpuri-orient", astfel încât pe drept cuvânt „vechii înțelepți considerau legate între ele problemele relative la teoria muzicală și la reglementarea calendarului..."[318]. Vedem, așadar, până la urmă că toate reveriile ciclice relative la cosmologie, la anotimpuri, la producerea xilică a focului, la sistemul muzical și ritmic nu sunt decât niște epifanii ale ritmicii sexuale.

Suntem conduși spre două observații cu privire la tehnologia ritmică pe care am studiat-o. Vedem mai întâi că majoritatea instrumentelor tehnice ale primitivului: fusul, vârtelnița, roata de car, roata olarului, putineiul, polizorul și în sfârșit *aranî*-ul sau amnarul prin frecare[319] au provenit din schema imaginară a unui ritm ciclic și temporal. Orice tehnică începe cu o ritmologie, în special tehnica celor două invenții mai importante ale omenirii: focul și roata. De unde decurge cea de-a doua remarcă: faptul că aceste modele tehnice ale ritmului circular, structurate de engrama gestului sexual, se vor elibera puțin câte puțin de schema veșnicei reînceperi spre a se apropia de-o semnificație mesianică: cea a producerii Fiului, al cărui prototip e focul. Filiația vegetală sau animală supradetermină „producția" tehnică și înclină spre o nouă modalitate a dominării timpului. Noțiunea primitivă de „produs" vegetal, animal, obstetrical sau pirotehnic suscită simbolurile unui „progres" în timp. Dacă am despărțit acest paragraf consacrat imaginilor crucii și focului de paragraful limitat la tehnologia mișcării ciclice, am făcut-o pentru că introduce, o dată cu reproducerea focului, o nouă dimensiune simbolică a dominării timpului. Timpul nu mai e biruit prin simpla asigurare a întoarcerii și a repetării, ci pentru că din combinarea contrariilor țâșnește un „produs" definitiv, un „progres" care justifică însăși devenirea, pentru că ireversibilitatea însăși e dominată și devine făgăduială. Așa cum reveria ciclică e sfărâmată de apariția focului care depășește mijloacele propriei sale produceri, vom vedea acum că imaginația pomului, supradeterminată de schemele verticalizante, rupe la rându-i progresiv mitologia ciclică în care imaginația sezonieră a vegetalului era claustrată. Se poate spune că prin fenomenologia focului, ca și prin aceea a pomului, se sesizează trecerea de la arhetipuri pur circulare la arhetipuri sintetice, care vor instaura miturile atât de eficiente ale progresului și mesianismele istorice și revoluționare.

* * *

La prima vedere, *pomul* pare a se situa alături de celelalte simboluri vegetale. Prin înflorirea lui, prin fructele sale, prin caducitatea mai mult sau mai puțin abundentă a frunzelor sale, pare a îndemna la visarea o dată mai

mult a unei deveniri dramatice. Dar optimismul ciclic pare întărit în arhetipul pomului, întrucât verticalitatea pomului orientează în mod ireversibil devenirea și-o umanizează întrucâtva apropiind-o de poziția verticală caracteristică speței umane. Pe nesimțite imaginea pomului ne face să trecem de la reveria ciclică la reveria progresistă. Există un întreg mesianism subiacent simbolismului frunzișului, și orice pom care înmugurește sau înflorește e un pom al lui Ieseu. Acest verticalism e atât de evident încât Bachelard nu ezită să clasifice pomul printre imaginile ascensionale și să dedice un capitol important „*pomului aerian*"[320]. Am vrea totuși să arătăm aici că această intenție arhetipală a pomului nu e decât o complementară a simbolismului ciclic, pe care se mulțumește să-l orienteze pur și simplu, pe care-l simplifică, păstrând doar faza ascendentă a ritmului ciclic.

Pomul e mai întâi izomorf simbolului agro-lunar. De aceea se încarcă cu aceleași asociații simbolice pe care le-am semnalat cu privire la simbolurile ofidiene. Pomul e asociat cu apele fertilizatoare, el e arborele vieții. Planta acvatică, rizomul de lotus acoperit cu flori devine arborescent atât pe colonadele de la Luxor, cât și în reprezentările lotiforme și uriașe ale artei Gupta. În legendele semitice arborele vieții e situat în mare sau lângă o fântână[321]. Przyluski crede că a existat o evoluție, sub anumite influențe tehnologice, de la cultele pomului la cele ale seminței trecând prin cele ale florii[322]. Această evoluție s-ar fi petrecut cu ocazia trecerii de la culturile de mare vânătoare la culturile sedentare și agricole. Ea ar fi ajuns la transformarea cultului pomului într-un cult al băuturilor fermentate și al bobului de grâu. Dramatizarea ar fi așadar mai explicită la nivelul cultelor agricole, la nivelul civilizațiilor grâului și porumbului, de pildă. După părerea noastră, însă, e vorba mai degrabă de-o bifurcare a celor două accepțiuni ale simbolului vegetal decât de-o veritabilă evoluție. Noțiunea de evoluție progresivă pe care-o folosește Przyluski pentru a explica trecerea de la simbolismul pomului la cel al ciclului ne apare ea însăși tributară și subordonată arhetipului pomului. Cultul ciclului lunar și al corolarului său vegetal pare să fie tot atât de vechi ca și cel al pomului. Am văzut de altfel nu numai că simbolismul xilic e tributar tehnologiilor primitive ale construcției care transformă pomul în bârnă sau în colonadă, dar mai e și mijlocul tehnic care, metamorfozând lemnul în amnar, pomul în cruce, transmută simbolismul xilic în ritual creator al focului. Continuitatea evoluției arhetipului pomului nu se face în sensul rațional pe care istoricul religiilor vrea să i-l dea *a posteriori*, sub pretextul că numeroase civilizații par să fi fost nomade înainte de-a se fi statornicit în moravuri sedentare și agrare, ci în sensul absolut contingent care a fost motivat de descoperirea focului și

a mijloacelor de-a face foc. Se poate ca în ipostază de vegetal pomul să fi pregătit cultul vegetației, dar e cert că în calitate de lemn slujind la producerea și întreținerea focului pomul a fost imediat anexat la marea schemă a frecării ritmice.

Oricum ar sta lucrurile, în ambele cazuri, ca flacără sau coloană, pomul are tendința să se sublimeze, să-și verticalizeze mesajul simbolic. Cele mai arhaice locuri sacre, centrele totemice australiene, templele primitive semitice și grecești, hinduse sau pre-hinduse de la Mohenjo-Daro, sunt constituite dintr-un arbore sau un stâlp de lemn asociat cu un betyl[323]. Ar fi deci vorba de-o „imago-mundi", de-un rebus simbol al totalizării cosmice în care piatra reprezintă stabilitatea, în timp ce pomul semnifică devenirea. Foarte adesea acestui ansamblu i se adaugă, în chip de comentariu, gliful fazelor lunare[324]. Uneori are loc contracția a două simboluri într-unul singur: aceasta ar fi semnificația bornelor latine, reprezentându-l pe Terminus „înrădăcinat", căruia i se aduc jertfe sângeroase[325]. La semiți Marea Zeiță e asimilată cu *Ashera*, stâlpul sacru, care în anumite cazuri e înlocuit cu o coloană de piatră[326]. Uneori doar betyl-ul e asociat unei hieroglife lunare, alteori coloana de piatră e cea care se transformă în pom însoțit de hieroglifa lunară, mai ales în iconografia caldeeană și asiriană[327]. În sfârșit, pomul poate fi flancat fie de două animale, fie de două coloane[328]. Przyluski a studiat cu multă minuțiozitate această legătură frecventă dintre pom, floare și coloana de piatră atât în secolul al IX-lea î.e.n. în arta siro-feniciană, cât și în Babilon, Egipt, Grecia, Iran sau India[329]. Aproape peste tot în monumentele acestor culturi vechi se regăsește coloana asociată fie cu curmalul sau cu lotusul sacru, fie cu amândouă deodată. Din asemenea exemple se vede clar cum arhetipul pomului e fără încetare însoțit de accepțiunile ascensionale ale betyl-elor și ale pietrelor falice pe care le-am studiat mai înainte[330]. Pomul-coloană structurează totalizarea cosmică obișnuită a simbolurilor vegetale printr-un vector verticalizant. Stâlpul de la Sarnath colecționează în verticalitatea lui figurile animale, iar diversele capiteluri lotiforme ale coloanelor hipostile sintetizează diferitele faze ale deschiderii florii: boboc, corolă deschisă, petale ofilite. Pomul-coloană ne invită, așadar, la o totalizare cosmică, dar punând accentul pe verticalitatea progresivă a cosmogoniei[331].

Imaginea pomului se prezintă întotdeauna sub dublul aspect de rezumat cosmic și de cosmos verticalizat. Astfel că pomul va fi însuși hermafroditul-tip, Osiris mort și totodată zeița Isis, *Ashera* e în același timp Dumnezeu tatăl și Zeița mamă[332]. Pomul va reprezenta cu ușurință produsul căsătoriei, sinteza celor două sexe: Fiul. Popularul Gargantua, în calitate de fiu, e legat de simbolismul pomului; *Kyrioles*, ramurile sălbatice purtate în procesiuni

de Rusalii, se numesc la noi la țară „Gargantua", prototipuri ale tuturor „ramurilor" creștinătății. Iconografia îl înfățișează pe Gargantua sau pe dubletul său creștin, Sfântul Christophe, ca pe-un Hercule, cu un trunchi de pom într-o mână, stejar fără ramuri în regiunea capului Fréhel sau fag dezrădăcinat în Velay[333]. Simbolismul pomului dobândește, așadar, pe măsură ce crește toate simbolurile totalizării cosmice. Fie că e vorba de pomul tradiției indiene, de arborele lunar al membrilor comunității Maya sau al iacuților, de pomul Kiskana babilonian sau de pomul Yaggdrasil al tradiției nordice, de arborele lunar și arborele solar al tradiției alchimiste, pomul e întotdeauna simbolul totalității cosmosului în geneza și devenirea sa[334]. Pomul babilonian Kiskana fosnește în întregime de simbolismele cosmice cu care e împodobit: romburi, aștri, păsări și șerpi. La Mohenjo-Daro ca și pe Nâgakkal-urile dravidiene, bovinele, șerpii și păsările se înghesuie în jurul sau pe arborele central[335]. La membrii comunității Bambara arborele Balanza e un avatar al demiurgului primitiv Pemba. Ca și în iconografia paleo-orientală care lega pomul de coloană, Balanza e asociat cu *Pembele*, butucul-bârnă care-l înfățișează – prin intermediul concepțiilor numerologice ternare și cuaternare – pe Pemba Creatorul, Androginul primordial care s-a „diferențiat de partea sa feminină pentru ca cele două principii ale sale să se poată uni ca mascul și femelă"[336]. Obiectul în ansamblul său, scrie Dieterlen, e imaginea Universului, e denumit *Ngala* „Dumnezeu", întrucât e un total al tuturor puterilor – *nyama* – familiale, ereditare, agricole. Yaggdrasil, pomul legendelor nordice, se înfățișează cu aceleași atribute de cosmicitate, e „arborele cosmic prin excelență"[337], ale cărui rădăcini stau înfipte în inima pământului, ale cărui ramuri adăpostesc fântâna cu apă vie, al cărui trunchi e stropit de Norni, și în care-și fac cuib toate viețuitoarele, vipera la poale, acvila în vârf. Rivalitatea dintre șarpe și pasăre vine să dramatizeze și să verticalizeze această mare imagine cosmică. Trebuie într-adevăr să subliniem constanta juxtapunere a simbolismului pomului și a arhetipului păsării, atât în anumite texte upanișadice, cât și în parabola evanghelică a „grăuntei de mușlar", atât în tradiția chineză, cât și în pomul Peridex al iconografiei medievale[338]. Orice frunziș e o invitație la zbor.

Prin verticalitatea sa, arborele cosmic se umanizează și devine simbol al acelui microcosmos vertical care e omul, după cum arată Bachelard sprijinindu-se pe analiza unui poem de Rilke[339]. *Baghavad-Gîtâ* asimilează deopotrivă pomul cu soarta omului, arborele cosmic fiind de altfel în acest ultim caz integrat într-o tehnică a detașării de viața cosmică, simbolizată prin sfatul de-a tăia pomul de la rădăcină. Într-un alt pasaj[340] pomul e cu-adevărat totalitate psiho-fiziologică a individualității umane: trunchiul lui e

inteligența, cavitățile sale interioare sunt nervii senzitivi, ramurile sale sunt impresiile, fructele și florile sale sunt faptele bune și cele rele. Această umanizare a pomului ar putea fi studiată și în iconografie: dacă arborele devine coloană, coloana la rândul ei devine statuie, și întreaga figură umană sculptată în piatră sau în lemn e o metamorfoză pe de-a-ndoaselea. Constatasem[341] că rolul metamorfozant al vegetalului e în multe cazuri acela de-a prelungi sau de-a sugera prelungirea vieții omenești. Verticalismul ușurează mult acest „circuit"[342] între nivelul vegetal și nivelul uman, căci vectorul său întărește și mai mult imaginile învierii și triumfului. Și dacă Descartes compară totalitatea cunoașterii umane cu un copac, Bachelard pretinde că „imaginația e un copac"[343]. Nimic nu e așadar mai frățesc și mai măgulitor pentru destinul spiritual sau temporal al omului decât să se compare cu un arbore secular, împotriva căruia timpul n-are putere, cu care devenirea e complice cu maiestatea frunzișului și cu frumusețea înfloririi.

Iată de ce nu ne uimește constatarea că imaginea pomului e întotdeauna inductoare a unui anumit mesianism , a ceea ce am putea numi „complexul lui Ieseu". Orice progresism e arborescent. Mitul celor trei pomi, așa cum apare în anumite evanghelii și apocalipse apocrife, nu e decât un dublet al mitului celor trei vârste[344]. Seth, ducându-se în rai să implore răscumpărarea tatălui său, are o triplă viziune: prima oară vede un pom uscat deasupra unui fluviu; a doua oară un șarpe se încolăcește în jurul unui trunchi; a treia oară pomul crește și se înalță până la cer purtând în ramurile sale un nou-născut. Îngerul îi dă lui Seth trei semințe ale pomului fatal din care au gustat părinții, și din aceste trei semințe germinează cei trei pomi care, mai târziu, vor sluji la confecționarea crucii supliciului. E mitul pe care-l repercutează la mare distanță toate *Peisajele cu trei pomi*, de la minunatul acvaforte al lui Rembrandt până la frumosul laviu al lui V. Hugo. Ceea ce trebuie văzut limpede e faptul că, mitic, pomul e asociat cu trei faze care se înlănțuie progresiv și simbolizează nu atât un ciclu, cât istoria mesianică a poporului iudeu. Tocmai pentru aceste motive imaginare întreaga evoluție progresivă e înfățișată sub forma pomului rămuros, fie că e vorba de arborii genealogici îndrăgiți de istorici sau de maiestuosul arbore al evoluției speciilor, drag biologilor evoluționiști[345]. Nu trebuie să credem, totuși, că pomul scapă atât de ușor de legăturile sale ciclice. Orice progresism e întotdeauna ispitit de comparația istorică, adică de-o ciclicitate comparativă. Desigur, dacă pentru vechii evrei *ôlam habba*, „veacul ce va să vină", trebuie în mod iremediabil să ia locul domniei beznelor, *ôlam lazzeh*, veacul prezent, al cărui Principe e Satana, dacă Daniel și Ezdra[346] introduc deja în meditația devenirii o notă polemică care îngăduie să se treacă de la ciclul drag tuturor

astrobiologilor antichității la verticalitatea istorică a pomului, totuși în acest monoteism ebraic, inductor atât de lesne al unor concepții transcendente și al unor imagini diairetice, reapare dincolo de mesianismul verticalizant al istoriei credința neclintită în ciclul unui „millenium"[347]. În părțile cele mai recente ale *Cărții lui Enoch* și în *Psalmii* lui Solomon „se declară că împărăția mesianică nu va avea decât o durată limitată"[348]. Pentru Ezdra această durată ar fi de aproximativ o jumătate de secol, pentru Enoch de o mie de ani. E deci într-adevăr vorba, în acest *millenium*, „de-o transformare a vechii așteptări iudaice a unei împărății mesianice veșnice statornicite pe acest pământ"[349]. Vom adăuga că această transformare ne apare ca o tentativă mai mult sau mai puțin conștientă de apropiere de concepțiile ciclice ale eonilor benefici și malefici. Imaginea plină de semeție a pomului nu se poate niciodată desprinde complet de contextul său sezonier și ciclic, iar mitologiile ca și religiile au căutat cu disperare pomul care să n-aibă în el nimic vremelnic și care să scape de vitregiile trecătoare ale fazelor hibernale.

În sfârșit, iconografia imaginară a pomului prezintă o foarte ciudată înfățișare care, la rândul ei, amintește simbolismul ciclic în cadrul aspirațiilor verticalizante. E vorba de imaginea *pomului răsturnat*, corespunzând în parte răsturnării pe care am semnalat-o cu privire la bisexualitatea șarpelui[350], și care ni se pare foarte caracteristică în ceea ce privește ambivalența simbolismului ciclic. Arborele cosmic al *Upanișadelor*, de pildă, își înfige rădăcinile în cer și-și întinde ramurile pe pământ[351]. Acest pom dialectizat ar reprezenta manifestarea lui Brahman în cosmos, cu alte cuvinte creațiunea imaginată ca procesiune descendentă[352]. Această imagine a pomului răsturnat e reperabilă în tradiția sabeană, în esoterismul sefirotic, în Islam, la Dante, ca și în anumite ritualuri lapone, australiene și islandeze[353]. Acest pom răsturnat insolit, care ne șochează simțul verticalității ascendente, e un adevărat semn al coexistenței, în arhetipul pomului, al schemei reciprocității ciclice. E rudă apropiată cu mitul mesianic al celor trei arbori în care ultimul inversează sensul celui dintâi: „*Ipse lignum tunc notavit. Damna ligni ut solveret*"[354], și reface în sens invers procesiunea creatoare; izbăvirea mesianică fiind dubletul inversat, ascendent, al unei coborâri, al unei căderi cosmogonice.

Astfel, arhetipul pomului și substanța sa, lemnul, care servește la confecționarea stâlpului-coloană, dar și a crucii din care țâșnește focul, ne pare a fi exemplar pentru o ambivalență în care se accentuează valorile mesianice și resurecționale, în timp ce imaginea șarpelui părea să privilegieze mai degrabă sensul labirintic și funerar al ciclului. Pomul nu jertfește și nu implică nici o amenințare, el e jertfit, lemn ars la sacrificiu,

totdeauna binefăcător, chiar și atunci când slujește unui supliciu. Și dacă pomul, ca și cercul ofidian sau zodiacal, rămâne măsură a timpului, e o măsură orientată de verticalitate, individualizată până la privilegierea exclusivă a fazei ascendente a ciclului. Tocmai această implicație nouă face ca destinul pomului să fie subordonat destinului omului. Cum omul e animal vertical, pomul nu e oare verticalul prin excelență? Cei mai vechi stejari poartă nume proprii, ca oamenii. Așadar arhetipul temporal al pomului, păstrând atributele ciclicității vegetale și pe cele ale ritmologiei lunare și tehnice, precum și infrastructurile sexuale ale acesteia din urmă, vede cum devine preponderent simbolismul progresului în timp datorită imaginilor teleologice ale florii, ale culmii, ale acelui Fiu prin excelență care e focul. Orice pom și orice lemn, în măsura în care servește la confecționarea unei roți sau a unei cruci, servește în ultimă analiză la producerea focului ireversibil. Pentru aceste motive, în imaginație orice pom e irevocabil genealogic, indicativ al unui sens unic al timpului și al istoriei, care va deveni din ce în ce mai greu de inversat. Astfel, bastonul înmugurit al jocului Tarot se înrudește cu sceptrul în simbolica universală și se confundă ușor cu arhetipurile ascensionale și cu cele ale suveranității. Și dacă simbolul pomului reconduce ciclul spre transcendență, putem constata că am închis, la rândul nostru, într-o buclă, însuși inventarul valorificărilor arhetipale pozitive care, iscate din insurecția polemică împotriva fețelor timpului, dintr-o revoltă „esențială" și abstractă, ajunge la o transcendență încarnată în timp, care, pornită dintr-o suzeranitate statică asupra timpului prin spadă și din simbolismul geometric al „exilării din astă lume", ne conduce la o colaborare dinamică cu devenirea care face din aceasta din urmă aliata oricărei maturizări și oricărei creșteri, tutorele vertical și vegetal al oricărui progres.

III. STRUCTURI SINTETICE ALE IMAGINARULUI ȘI STILURI ALE ISTORIEI

E foarte greu de analizat structurile acestei categorii secunde a *Regimului Nocturn* al imaginii. Într-adevăr, acestea din urmă sunt *sintetice* în toate sensurile acestui termen, și în primul rând pentru că integrează într-o înșiruire continuă toate celelalte intenții ale imaginarului. Într-o mai mare măsură decât în studiul referitor la structurile mistice, am fost nevoiți să abandonăm în titlul nostru terminologia psihologiei patologice, și asta în pofida atracției incontestabile a celor două vocabule, termenul de „cicloid" și de „sinton"[335]. Deoarece pe când boala și etiologia ei par a stărui asupra fazelor contrastante ale comportamentului maniaco-depresiv, stilul imaginilor

pe care le-am studiat e axat îndeosebi pe coerența contrariilor, pe *coincidentia oppositorum*. Cu toate acestea, trebuie să semnalăm că psihologii au întâmpinat aceleași dificultăți diagnostice când au încercat să traseze tabloul coerent al sindroamelor cicloidiei sau psihozei maniaco-depresive. În testul Rorschach, Bohm[356] remarcă faptul că e aproape cu neputință să obții un protocol global al sindroamelor cicloide: contrariile pe care starea cicloidă le pune în acțiune se anulează reciproc și fac infime îndepărtările de la normal. De aceea diagnosticianul recomandă întocmirea a două liste, una pentru stările depresive, alta pentru simptomele hipomaniace. Or, tocmai o asemenea dihotomie am dori să evităm în analiza structurilor de sinteză, dihotomie care riscă să ucidă însăși sinteza. Diagnosticianul[357] izbutește totuși să detecteze o stare *sui-generis* a psihozei maniaco-depresive în aspectul ei global, diagnostic negativ și prin eliminare desigur, dar care îngăduie totuși stabilirea faptului că în stările cicloide grave nu se observă niciodată șocul negru sau șocul culoare. Or e remarcabilă deopotrivă constatarea că structurile sintetice elimină orice șoc, orice răzvrătire față de imagine, chiar nefastă și terifiantă, că, dimpotrivă, ele armonizează într-un tot coerent contradicțiile cele mai flagrante.

Prima structură sintetică ne apare a fi astfel *o structură de armonizare a contrariilor*. Desigur, am mai avut prilejul să constatăm (și poate că e una din trăsăturile generale ale oricărei imaginații în *Regimul Nocturn*) acordul profund al structurilor mistice cu mediul înconjurător, acord mergând până la vâscozitate[358]. Imaginația sintetică, cu fazele ei contrastate, va fi și mai contrastată, dacă se poate, sub regimul acordului viu. Nu va mai fi vorba de căutarea unei anumite odihne în cadrul adaptabilității înseși, ci de-o energie mobilă în care adaptarea și asimilarea se asociază armonios[359]. Minkowski[360] a semnalat foarte bine această voință de armonizare în sintonie când a scris că la sinton intuirea măsurii și a limitelor „rotunjește peste tot unghiurile" și că „viața sintonului poate fi comparată cu niște unde". De aceea, așa cum am mai semnalat[361], una din primele manifestări ale imaginației sintetice, și care dă tonul structurii armonice, e imaginația muzicală. Muzica fiind acea meta-erotică a cărei funcție esențială e de-a împăca contrariile și de-a stăpâni totodată fuga existențială a timpului. Sartre a înregistrat până la urmă acest ultim caracter când a scris că „*Simfonia a șaptea* nu se plasează deloc în timp"[362]. Dar tocmai asupra împăcării contrariilor muzicale și a simbolismului lor sexual am vrea să insistăm aici, mărginindu-ne la exemplul muzicii occidentale. În privința acesteia din urmă trebuie să facem o dublă remarcă. Prima e constituirea paralelă, în Occident, a muzicii „clasice" și mai ales romantice și a filosofiei istoriei[363]. Beethoven

e contemporan cu Hegel. Dar să nu stăruim asupra acestui punct pentru moment și să trecem la a doua remarcă: termenul de armonie așa cum îl deducem din noțiunea de structură armonică nu trebuie luat în sensul strict în care-l concepe arta muzicală începând cu secolul al XVIII-lea occidental. Armonie înseamnă aci pur și simplu înlănțuire convenabilă a unor diferențe și a unor contrarii. Evident, disciplina muzicală ce poartă numele de armonie e într-adevăr unul din aspectele structurii armonizante a imaginarului, dar un aspect foarte localizat în timp și în spațiu, mult mai familiar acusticianului decât muzicianului. Universală dimpotrivă e ceea ce vom numi armonia ritmică, adică în același timp acordul moderat al unor tempouri forte și slabe, al unor tempouri lungi și scurte, și totodată, într-un mod mai cuprinzător, organizarea generală a contrastelor unui sistem sonor[364]. Întreaga noastră muzică occidentală e în mod vădit tributară schemei armoniei: am putea studia modul de împletire a vocilor în canon, invenție, fugă sau serie, îmbinarea temelor în forma sonată în care tema feminină se aliază cu tema masculină, obsesia unității în diversitate pe care-o vădește refrenul, rondoul, variațiunea, passacaglia și chacona. Nu vom stărui asupra evidenței armonice a muzicii, dar poate că e necesar să dăm anumite explicații asupra a ceea ce înțelegem prin structură „muzicală" a imaginarului.

Se știe într-adevăr că numeroși psihologi[365], în urma lui Freud, tăgăduiesc procesului muzical caracterul de imagine. Pentru noi, însă, muzica nu e decât rezultatul raționalizat al unei imagini încărcate de afectivitate, și mai ales, așa cum am mai spus-o, al gestului sexual. Tocmai însemnătatea psiho-fiziologică a acestui gest explică pudoarea iconografică a expresiei muzicale și totodată bogata-i încărcătură afectivă. Așa cum bine a arătat André Michel[366], în interstițiile cuvântului, ale imaginii literare, se strecoară, spre a o completa, muzicalitatea. Meta-imagine, muzica nu e mai puțin evocatoare de aspecte și embrioane de imagini care-i conferă întotdeauna o cvasi-spațialitate. Muzica zisă pură – pură de orice reprezentare – constituie un ideal neatins vreodată de muzică așa cum o cunoaștem[367], oarecum în felul în care fizica și geometria tind spre algebră ca spre un ideal al lor, fără a atinge vreodată exhaustiv acest scop, altfel fizicianul ar deține formula creatoare a lumii. Muzica însă – sau conceptul muzical de armonie – rămâne totuși o erotică abstractă, după cum geometria era, așa cum am văzut, o polemică abstractă[368]. E adevărat pe de altă parte că gândirea muzicală, tocmai prin apartenența ei la acel aspect al regimului imaginației care tinde spre o dominare a timpului, va abandona mai ușor impedimentele spațiale spre a se stabili „într-un spațiu zero, care se numește Timp"[369]. Dar dacă muzica e limita structurii armonice a imaginarului,

această structură se manifestă prin multe alte modalități mai concrete, și în primul rând prin tendința de a totaliza, organizându-l, conținutul cunoașterii.

Spiritul de sistem poate apărea într-adevăr ca un corolar conceptual al compoziției muzicale. Totdeauna în sistem, chiar în cel care nu face în mod vădit aluzie la desfășurarea temporală, reapare noțiunea genetică de proces, de procedeu. Am stăruit îndeajuns în cursul expunerii noastre asupra acestei universale armonizări totalizatoare pe care-o constituie sistemele astrobiologice, preistorie a tuturor sistemelor moniste înfățișate de istoria filosofiei. R. Berthelot[370] a fost îndreptățit să remarce faptul că această concepție astrobiologică a lumii e „intermediară" între vitalismul primitiv și raționalismul preștiințific și științific. Ea mai ales va supune teologiile necesității temporale, sau, ca în cazul creștinismului, necesității istorice. Principiul armonizării va acționa plenar în astfel de sisteme nu numai pe planul contrariilor sezoniere sau biologice, ci și în trecerea constantă și reciprocă de la macrocosmos la microcosmosul uman[371], îngăduind de pildă constituirea științelor astrologice: cercul zodiacal și pozițiile planetare devenind legea supremă a determinismelor individuale, în așa fel încât s-a putut scrie că „astrobiologia oscilează între o biologie a astrelor și o astronomie a organismelor vii; ea pornește de la cea dintâi și tinde spre cea de-a doua..."[372]. Astfel astrobiologia, astronomia, teoriile medicale și microcosmice sunt o aplicare a acestei structuri armonizante care prezidează la organizarea oricărui sistem și folosește din plin analogia și corespondențele perceptive sau simbolice.

Cea de-a doua structură constă, după părerea noastră, în caracterul *dialectic* sau *contrastant* al mentalității sintetice. Dacă muzica e în primul rând armonie, ea nu e mai puțin contrast dramatic[373], valorificare egală și reciprocă a antitezelor în timp.

Sinteza nu e o unificare precum mistica, ea nu tinde spre confundarea termenilor, ci spre coerența de natură să salvgardeze disocierile, opozițiile. Orice muzică e, într-un anumit sens, beethoveniană, contrastată adică. Monotonia e cea care amenință muzica de proastă calitate și arta muzicianului constă atât în schimbarea, cât și în repetarea susținută a temei sau a refrenului. Temele nu rămân niciodată statice, ci se dezvoltă prin înfruntare. Forma sonată nu e decât o dramă concentrată, și dacă se constată o estompare a contrastului în această formă prin coerența ritmică și adeseori tonală a temelor, drama reapare în juxtapunerea mișcărilor vioaie și lente ale sonatei însăși, moștenitoare prin aceasta a suitei clasice. Întrucât dacă muzica sau sonata e înainte de toate îmbinare armonioasă, ea nu e mai puțin dialog, acoperind durata cu o rețea dialectică, cu un proces dramatic. De aceea

muzica nu se leapădă niciodată de dramă: drama religioasă a liturghiei sau a cantatei, drama profană a operei. Și tocmai acest contrast beethovenian, înțeles în mod exclusiv, a putut duce la atribuirea epitetului de incoerent autorului *Simfoniei a noua*. Această forță plină de dramatism care, după ce i-a obsedat pe Gluck și Mozart înainte de-a izbucni în opera lui Wagner, domină minunata uvertură la Coriolan[374], în formă de sonată. Încă de-aici își fac apariția laitmotivele care întrupează auditiv personajele ce se înfruntă: energie neînduplecată, destin crâncen al lui Coriolan, tumult al disonanțelor, un semeț *staccato* în tonalitatea minor, contrastând cu suavul *legato* în tonalitatea major, rugă și duioșie a Virgiliei și a Volumniei, duioșie care, încet-încet, pe măsura dezvoltării, va izbândi și va înlătura ferocitatea primei teme. Întreaga operă a lui Beethoven ar putea fi comentată în termeni de dramă. Dar ceea ce mai trebuie constatat aci e că dramatismul muzical depășește microcosmosul sentimentelor umane și că integrează în contrastul sonorităților întreaga dramă cosmică: *Simfonia pastorală* opune prin contrast calmul și fericirea agrestă amenințărilor furtunii, și orice poem simfonic, și muzica de balet modernă, de la *simfonia fantastică* la *Praznicul Păianjenului*, va urma această țesătură dramatică.

În sfârșit, se poate spune că această formă contrastantă pe care am detectat-o în muzica mai mult sau mai puțin pură a Occidentului constituie osatura dramei teatrale propriu-zise: tragedia clasică, comedia, ca și drama shakespeariană sau romantică, și poate chiar întreaga artă a romanului și a filmului[375]. Întrucât acest contrast care nu e deloc dihotomie, dar care se vrea unitate temporală și, prin imaginile care se înlănțuie, vrea să domine timpul, nu e altceva decât peripeție teatrală sau romanescă. Orice dramă, în sensul larg în care-o înțelegem, numără întotdeauna cel puțin două personaje: unul reprezentând dorința de viață și de nemurire, celălalt destinul care împiedică năzuința celui dintâi. Dacă apar alte personaje, al treilea de pildă, e doar pentru a motiva – prin dorință amoroasă – disputa dintre celelalte două[376]. Și așa cum Nietzsche presimțise că drama wagneriană se va inspira pentru modelele sale din tragedia greacă, noi putem constata că literatura dramatică se inspiră întotdeauna din veșnica înfruntare între speranța umană și timpul muritor, și că evocă mai mult sau mai puțin liniile primitivei liturghii și ale imemorialei mitologii. Curiace zdrobit în destinul și dragostea lui de crâncenul Horace, Rodrigue provocat de Gormas și nedemn de dragostea Chimenei decât după îndelungi ispășiri, Romeo și Julieta despărțiți de ura dintre Capuleți și cei din familia Montaigu, Orfeu înfruntând infernul pentru a o aduce pe Euridice, Alcesta pradă ridicolilor mici marchizi, Faust față-n față cu Mefisto, Don Quijote, Fabrice, Julien Sorel înfruntând mori

de vânt, tâlhari și temnițe pentru o oarecare Dulcinee, cu toții joacă în straiele literare ale țării și epocii lor drama liturgică a Fiului persecutat, jertfit, ucis, și pe care-l salvează poate dragostea mamei-iubită. În felul acesta imaginea dramei învăluie și maschează prin peripețiile ei figurate și prin speranțele ei drama reală a morții și a timpului. Iar liturghia dramatică pare într-adevăr a fi motivarea atât a muzicii dansate primitive, cât și a tragediei antice. Am putea aplica tuturor celor trei, dacă am voi să explicăm acest exorcism al timpului însuși prin procedee temporale, vechea teorie cathartică a lui Aristotel. Drama temporală reprezentată – devenită imagini muzicale, teatrale sau romanești – e dezamorsată de puterile-i malefice, întrucât prin conștiință și reprezentare omul trăiește cu-adevărat dominarea timpului.

Dar cine nu vede oare că această a doua structură dramatică va da naștere unei aplicări exhaustive la toate fenomenele umane, și poate chiar la toate cosmosurile, a *coerenței în contrast*? Vom avea atunci de-a face cu *structura istoricistă* a imaginarului. Am semnalat deja[377] în ce măsură se situează filosofiile istoriei în prelungirea oricărei reverii cicloide și ritmice. Istorici ai progresului ca Hegel, istorici ai declinului ca Spengler, procedează cu toții în același fel, și anume prin a repeta faze temporale constituind un ciclu, și totodată prin a contrasta dialectic fazele ciclului astfel constituit. Pentru Hegel istoria prezintă faze de teze și antiteze perfect distincte, pentru Spengler – care, în ceea ce privește vocabularul său clasificator, se folosește inconștient de cel al astrobiologiei – istoria oferă meditației „anotimpuri"[378] ale vieții și ale morții, primăveri și ierni bine caracterizate. Pentru toți, aceste contraste au puterea de-a se repeta, de-a se cristaliza în veritabile constante istorice. Modul de gândire istoricist e cel al veșnic posibilului prezent al narațiunii, al hipotipozei trecutului. „Înțelegerea" în istorie nu provine oare din faptul că pot întotdeauna să strecor gândirea mea prezentă și urzeala meditației mele pe sub firul decadelor trecute? Analogia sau omologia își schimbă pur și simplu numele și se numește aci metodă comparativă. Structura istoricistă se recunoaște în prezentul narațiunii. Cu toate astea, repetarea ciclică a antitezelor prin artificiul hipotipozei nu ajunge să caracterizeze această structură. Imaginarul vrea mai mult decât un prezent al narațiunii, înțelegerea pretinde ca elementele contradictorii să fie gândite în același timp și sub același raport într-o sinteză. E factorul asupra căruia a stăruit clar Dumézil[379]. Prototipul reprezentativ al demersului istoricist pornește întotdeauna de la un efort sintetic pentru a menține în același timp în conștiință niște termeni antitetici. Această structură sintetică a istoriei ca și a legendei apare în faimoasa povestire despre întemeierea Romei și crearea instituțiilor romane o dată cu războiul contra sabinilor: Roma e într-adevăr

întemeiată ca sinteză a celor două popoare inamice, ea devine existență istorică prin reconcilierea celor doi regi adverși, Romulus și Titus Tatius, sinteză care se repetă și se prelungește prin îngemănarea juridică dintre instituțiile făurite de Romulus și cele oferite de Numa[380]. Această sinteză istoricistă se manifestă și prin cuplul antitetic Tullus Hostilius războinicul și Ancus Marcius întemeietorul cultului Venerei, restaurator al păcii și al prosperității. Și în cele din urmă sociologia funcțională și tripartită, model al oricărei politici indo-europene, nu e decât o rămășiță a meditației istoriciste, spontan sintetică, având capacitatea de-a da uitării anumite adevăruri în folosul unui mit al timpului istoric conceput ca „mare reconciliator"[381]. Același procedeu totalizant poate fi întâlnit în istoria legendară a divinităților indiene, unde Indra îl echilibrează pe Varuna, sau în *Volupsâ* care ne prezintă geneza istoriei sub forma reconcilierii finale dintre Vanes și Ases[382].

Dar această sinteză istoricistă se poate efectua în mai multe feluri. Cu alte cuvinte, se constată niște „*stiluri*" ale *istoriei* pe care presiunile culturale vin să le grefeze pe seva universală a structurilor sintetice. Dumézil[383] a arătat în mod convingător ceea ce diferențiază stilul roman al istoriei de stilul hindus: romanii sunt niște empirici, niște politicieni, niște naționaliști la care sinteza va căpăta întotdeauna un anumit aspect pragmatic, în vreme ce hindușii sunt niște meditativi, niște dogmatici care vor avea tendința să împingă istoria înspre fabulă. Pe de o parte, structura istoricistă e orientată de un progres, de prezent, dacă nu de viitor, pe de altă parte de un trecut în afara timpului într-atât e de trecut. Istoria oscilează între un stil al veșnicei și imuabilei întoarceri de tip hindus și un stil al dinamizării mesianice de tipul epopeii romane. După Dumézil, în cadrul curentului indo-european, aceste două popoare ar reprezenta „îndepărtarea maximă" a stilului reprezentărilor istorice. Am putea evidenția o atare ezitare în imaginația istoricistă modernă: aceleași curente contradictorii se întâlnesc în sânul „epopeii" romantice, și-l contrabalansează pe Chateaubriand cu Quinet, pe Fabre d'Olivet cu Michelet și pe Maistre cu precursorul Condorcet[384]. Oricum, înapoia structurii totalizante a imaginației istoriciste se profilează o altă structură, progresistă și mesianică, pe care urmează s-o definim acum. Simbolul roții e greu să fie despărțit, în imaginație, de lemn și de cele două consecințe progresiste ale ei: pomul și focul.

În vreme ce a treia structură sintetică a imaginației era semnalată prin folosirea prezentului narațiunii, putem spune că cea de-a patra structură se manifestă prin *hipotipoza viitor:* viitorul e prezentificat, viitorul e dominat de imaginație. Și nimeni n-a definit mai bine acest stil al istoriei, hipotipoză și totodată accelerare a unui timp dominat, decât a făcut-o istoricul Michelet

când a declarat, în legătură cu Revoluția franceză: „În ziua aceea totul era posibil... viitorul a devenit prezent... adică o spulberare a timpului, o străfulgerare de veșnicie“[385]. O făgăduială se iscă în reveria istoricistă, iar dacă istoria pentru romani era pildă și pregătire a viitorului, același lucru se poate spune despre celți, pentru care istoria legendară e o înșiruire de epoci, de populări succesive. Istoria nu e încă pe deplin mesianică, ea e deja epică[386]. Această intuire progresivă a eșalonării epocilor pare-se că a constituit și baza filosofiei Maya-Quiche. În cultura Maya apare limpede personajul Eroului cultural, al Fiului care, în decursul unor peripeții și avataruri ciclice, izbutește în cele din urmă să iasă biruitor în pofida capcanelor și să instaureze soarele „Celei de-a patra epoci“, la capătul culminant al civilizației Maya[387]. Se înțelege că mesianismul iudeu și continuarea sa creștină vin să ilustreze într-o și mai categorică măsură acest stil al istoriei; se poate chiar spune[388] că pentru mentalitatea iudeo-creștină *stilul mesianic* eclipsează aproape în întregime stilul exhaustiv al formelor indo-europene ale istoriei: tripartiția funcțională, rămășiță sociologică a efortului sintetic, se estompează în folosul egalității în fața intențiilor Providenței: „Ciobănașul David îl ucide în luptă pe campionul filistin și în curând va fi unsul Domnului...“[389]. Poate că o anumită înrudire între mesianismul iudeu și stilul epic indo-european al romanilor și celților explică repeziciunea cu care s-a răspândit creștinismul în Imperiul roman și în rândul populațiilor celtice. În sfârșit, continuitatea dintre legendele progresiste iudeo-romane, pe de o parte, și mitologiile moderne ale revoluției a fost, s-ar putea spune, asigurată cu o rară constanță de meditația alchimiștilor. Alchimia e pentru structura progresistă ceea ce e astrobiologia pentru structura armonizării contrariilor. Așa cum scrie Eliade cu luciditate: „În dorința lor de-a se substitui timpului, alchimiștii au anticipat esența ideologiei lumii moderne“[390], întrucât acel *opus alchymicum* pare a fi înainte de orice un proces de accelerare a timpului și de dominare completă a acestei accelerări. „Alchimia a lăsat moștenire mult mai mult lumii moderne decât o chimie rudimentară: i-a transmis credința sa în transmutarea Naturii și ambiția sa de-a domina Timpul“[391]. Fără a ne opri mai îndelung asupra alchimiei, ale cărei resorturi imaginare esențiale le-am examinat pe parcurs, constatăm pentru a conchide că există o strânsă înrudire progresistă între exaltarea epică, ambiția mesianică și visul demiurgic al alchimiștilor.

În rezumat, putem afirma că această a doua fază a *Regimului Nocturn* al imaginarului, care grupează imaginile în jurul arhetipurilor „dinarului“ și „bastonului“, ne dezvăluie, în ciuda complexității inerente demersului sintetic însuși, patru structuri îndeajuns de delimitate: prima, *structura armonizării*,

a cărei dominantă psiho-fiziologică e gestul erotic, organizează imaginile fie în univers muzical, fie în Univers pur și simplu, sprijinindu-se pe marea ritmicitate a astrobiologiei, rădăcină a tuturor sistemelor cosmologice. Cea de-a doua, *structura dialectică*, tinde să păstreze cu orice preț contrariile în cadrul armoniei cosmice. De aceea, mulțumită ei, sistemul capătă forma unei drame, al cărei model îl constituie patimile și patimile amoroase ale Fiului mitic. Cea de-a treia e *structura istoricistă*, adică o structură care nu mai tinde – ca muzica sau cosmologia – să dea uitării timpul, ci care, dimpotrivă, folosește conștient hipotipoza neantizând fatalitatea cronologiei. Această structură istoricistă se află în miezul noțiunii de sinteză, întrucât sinteza nu poate fi gândită decât în raport cu o devenire. În sfârșit, istoria având darul să îmbrace mai multe stiluri, stilul revoluționar, care pune un punct final ideal istoriei, inaugurează *structura progresistă* și instalează în conștiință „complexul lui Ieseu". Istoria epică a celților și a romanilor, progresismul eroic al populației Maya, ca și mesianismul iudaic nu sunt decât variante ale aceluiași stil, a căror taină intimă ne e dezvăluită de alchimie: voința de-a accelera istoria și timpul spre a le duce la desăvârșire și a le domina.

IV. MITURI ȘI SEMANTISM

Înainte de a încheia această a doua carte consacrată *Regimului Nocturn* al imaginarului, e necesar să revenim asupra unui aspect al metodologiei: și anume cel al raporturilor dintre semantismul arhetipal și simbolic, pe de o parte, și povestirea mitică, pe de alta. Într-adevăr, am constatat că *Regimul Nocturn* al imaginarului predispunea simbolismul să se organizeze într-o povestire dramatică sau istorică. Cu alte cuvinte, în *Regimul Nocturn* și mai ales în structurile sale sintetice imaginile arhetipale sau simbolice nu se mulțumesc cu ele însele în dinamismul lor intrinsec, ci, printr-un dinamism extrinsec, se leagă unele de altele sub forma unei povestiri. Acestei povestiri – obsedată de stilurile istoriei și de structurile dramatice – îi dăm numele de „mit". Ținem să repetăm[392]: folosim termenul de „mit" în sensul lui cel mai general, introducând în sfera acestei noțiuni tot ceea ce e jalonat pe de o parte de statismul simbolurilor, pe de altă parte de verificările arheologice[393]. Astfel încât termenul de „mit" implică, în ceea ce ne privește, și mitul propriu-zis, adică povestirea care legitimează cutare sau cutare credință religioasă sau magică, legenda și somațiile ei explicative, basmul popular sau povestirea romanescă[394]. Pe de altă parte, nu e cazul să ne preocupăm acum de locul mitului în raport cu ritualul[395]. Am vrea doar să

precizăm legătura care există între povestirea mitică și elementele semantice pe care le vehiculează, raportul între arhetipologie și mitologie. După toate cele expuse până acum, a reieșit că forma unui rit sau a unei povestiri mitice, adică a unei alinieri diacronice de evenimente simbolice în timp, nu e deloc independentă de conținutul semantic al simbolurilor. Vom fi deci nevoiți mai întâi să completăm atât de fina metodă stabilită de Lévi-Strauss referitoare la ancheta mitologică, fapt ce ne va determina să precizăm noțiunea de structură; numai după această precizare metodologică vom putea demonstra, cu ajutorul a două exemple concrete, temeinicia unei mitologii inspirate de semantismul arhetipal.

Și în primul rând, ținem să repetăm, respingem tentativa frecventă a lui Lévi-Strauss[396] de-a asimila mitul cu un limbaj și componenții lui simbolici cu niște foneme. Tentativă legitimă evident pentru un etnolog care și-a dedicat o bună parte a vieții studierii *relațiilor* de rudenie, concretizate în admirabila-i carte asupra *Structurilor elementare de rudenie*. Tentativă primejdioasă însă când abordezi un univers ca acela al mitului, univers alcătuit nu numai din relații diacronice sau sincronice, ci și din semnificații comprehensive, univers încărcat de-un semantism imediat și pe care numai mediatizarea discursului îl deformează. La un mit nu numai firul povestirii are importanță, ci și sensul simbolic al termenilor. Întrucât dacă mitul, fiind discurs, reintegrează o anumită „linearitate a semnificantului"[397], acest semnificant subzistă în calitate de simbol, nu în calitate de semn lingvistic „arbitrar"[398]. De aceea, cu câteva pagini mai încolo, Lévi-Strauss formulează excelent ideea că „am putea defini mitul drept acel mod al discursului în care valoarea formulei *traduttore, traditore*, tinde practic către zero"[399]. Vom adăuga: pentru că un arhetip nu se traduce, așa încât nu poate fi trădat de nici un limbaj. Iar dacă mitul e limbaj prin întreaga latură diacronică a povestirii, el ajunge totuși *„să decolezе* de pe fundamentul lingvistic pe care la început n-a făcut decât să alunece".

Și atunci ce nevoie avem oare să facem apel la „foneme" și la „morfeme", adică la un întreg aparat lingvistic, pentru a da la iveală „mitemele" care se situează la un „nivel mai ridicat"[400]? Acest nivel mai ridicat nu este exact „cel al frazei", așa cum afirmă Lévi-Strauss. E pentru noi nivelul simbolic – sau mai exact arhetipal – bazat pe izomorfismul simbolurilor în cadrul constelațiilor structurale. „Unitățile mari" pe care le constituie „mitemele" nu se pot reduce, după cum e nevoit să admită Lévi-Strauss, la niște pure „relații" sintactice[401]. Și când etnologul scrie în sfârșit: „Afirmăm, într-adevăr, că adevăratele unități constitutive ale mitului nu sunt relațiile izolate, ci niște *pachete de relații...*", considerăm că e foarte aproape

de concepția noastră privitoare la izomorfismul semantic, cu mențiunea că e vorba, după opinia noastră, de niște „pachete", nu de relații, ci de semnificații[402]. Constatare făcută și de Soustelle[403] în mod judicios când, referitor la expresia mitului în limbajul nahuatl, declară că acest discurs mitic, a cărui limbă e formată din asociații de cuvinte, e constituit „din blocuri sau, dacă vrem, din *roiuri de imagini* încărcate cu o semnificație mai curând afectivă decât intelectuală". S-ar cuveni chiar mai bine în acest caz să vorbim de *izotopism* decât de *izomorfism*. Mitul nu se reduce nici la un limbaj, nici chiar, așa cum încearcă Lévi-Strauss s-o facă printr-o metaforă, la o armonie, fie ea și muzicală[404]. Deoarece mitul nu e niciodată o notație care se traduce sau se descifrează, el e prezență semantică și, alcătuit din simboluri, conține în mod comprehensiv propriul lui sens. Soustelle, pentru a exprima această *densitate semantică* a mitului care năpădește din toate părțile linearitatea semnificantului, folosește metafora ecoului sau a palatului de oglinzi în care fiecare cuvânt trimite în toate direcțiile la semnificații cumulative. Desigur, nu se gândește nimeni să nege rezultatele însemnate la care ajunge Lévi-Strauss[405] comparând ecuațiile formale induse din sincronismul mitic și care-i permit să integreze fapte sociologice atât de disparate precum raporturile de subordonare a galinaceelor la alte animale, „*schimbul generalizat* în sistemele de rudenie", sau dualitatea de natură care aparține diverselor divinități.

Dar dacă mitul, în ultimă analiză, se *reduce* sau se poate reduce la o pură sintaxă formală, suntem îndreptățiți să întoarcem împotriva lui Lévi-Strauss[406] critica împotriva celor care „escamotează" mitul în favoarea unei explicații naturaliste sau psihologice. Lévi-Strauss teoreticianul ni se pare într-adevăr că escamotează miticul în favoarea logicii și al matematicii calitative când declară că vom descoperi într-o zi „că aceeași logică acționează în gândirea mitică și în gândirea științifică" și că, în general, „omul a gândit întotdeauna la fel de bine"[407]. Ceea ce trebuie dimpotrivă să ne intereseze e că omul, dacă a avut întotdeauna un cap bine constituit, el n-a fost întotdeauna mobilat în același fel, și că până la urmă modul în care e mobilată mintea influențează asupra agerimii minții. Ținem să repetăm, mitul nu se traduce nici măcar în logică: orice strădanie de traducere a mitului – precum orice străduință de trecere de la semantic la semiologic – e o strădanie de sărăcire. Am scris o întreagă carte nu pentru a revendica un drept de egalitate între imaginar și rațiune, ci un drept de integrare sau măcar de antecedență a imaginarului și a modurilor sale arhetipale, simbolice și mitice față de sensul propriu și de sintaxele sale. Am vrut să arătăm că ceea ce e universal în imaginar nu e formă dezafectată, ci conținut propriu-zis. Și, în

privința aceasta, trebuie să revenim asupra noțiunii de structură pe care-am folosit-o și care nu trebuie confundată cu o simplă formă, așa cum Lévi-Strauss[408] pare că are tendința s-o facă. Nu forma explică conținutul și infrastructura, ci dimpotrivă, dinamismul calitativ al structurii face ca forma să poată fi înțeleasă. Structurile pe care le-am stabilit sunt pur pragmatice, și nu răspund defel unei necesități logice. Întrucât structura antropologică n-are cu structura fonologică decât o similitudine de nume[409], ar fi preferabil să rezervăm termenul de formă fonologiei și cel de structură oricărui sistem care e *și* instaurativ. O structură e o formă, desigur, dar care, în afara lucrurilor care se pot măsura sau chiar pur și simplu rezolva într-o ecuație formală, implică și semnificații pur calitative, căci, pentru a-l parafraza pe Lévi-Strauss, există, în acest domeniu al simbolurilor (nu spunem pur și simplu „al sociologiei"), multe lucruri pe care le putem formula matematic, „dar nu e deloc sigur că sunt cele mai importante"[410]. Nu preluăm întocmai afirmația lui Gurvitch, cu care Lévi-Strauss cade de acord, că nu există o legătură necesară între conceptul de structură socială și cel de măsurare matematică, dar afirmăm că nu există o *echivalență* între conceptul de structură a imaginarului, deci de mit, și procesele formale ale logicii și matematicii, și în special cu „cantitatea extensivă" metrică sau non metrică[411]. Desigur, după cum vom vedea în cartea următoare[412], imaginarul evoluează într-adevăr în cadrul formal al geometriei, dar această geometrie, ca și sintaxa sau retorica, nu-i slujește decât de cadru și nu de structură operatorie, nu de model dinamic și eficient. Cum un mit nu se traduce, ce legătură ar putea oare avea, în fond, cu o mașină de tradus? Întrucât nici o „mașină de tradus" nu va fi vreodată o mașină de creat mituri. Ca să existe un simbol, trebuie să existe o dominantă vitală. Ceea ce ni se pare de aceea caracteristic unei structuri e tocmai faptul că nu se poate formaliza total și nici desprinde de traseul antropologic concret care i-a dat naștere. O structură nu e o formă goală, ea are întotdeauna, dincolo de semne și sintaxe, o încărcătură semantică inalienabilă. E mai aproape prin aceasta de simptom sau de sindrom, care poartă în el boala, decât de funcție. Și dacă funcția are oarecare utilitate în sistemele pur formale ale lingvisticii și economiei, și în general în toate sistemele *de schimburi*, această utilitate se estompează când vrei să aplici matematica – fie ea și „nouă", fie ea și metaforic denumită „calitativă", fie chiar dacă, pentru a se legitima folosirea ei, se face în mod destul de ciudat apel la aritmologie[413] – la un conținut trăit anume, la un conținut *de întrebuințare*, ale cărui relații formale nu constituie decât epiderma cea mai superficială[414]. Sunt probleme ale biologiei și ale științelor umane pe care nu le putem smulge dintr-o dată „obscurantismului" fără a

le ucide definitiv semnificația. În civilizația noastră tehnologică și analitică valoarea de schimb maschează și mistifică prea adeseori valoarea de întrebuințare. O dată mai mult să ne mulțumim de-a clasa și de-a înțelege principiile unei clasificări și, la rigoare, de-a schimba terapeutic variabilele structurale ale unui regim semantic decât de-a voi să operăm asupra formularelor abstracte de clase. Mitologia, ca și o bună parte a zoologiei, ține de sistematica terapeutică, nu de genetică sau de speculațiile evoluționiste.

Dar poate că trebuie lăsate aceste dispute terminologice și constatat că, în realitate, în aplicațiile pe care le dă metodei sale mitologice, Lévi-Strauss depășește cu mult îngustimea formalistă pe care-o apără în focul polemicii. Într-adevăr, în alinierea „sincronică" a temelor mitice, și pe care etnologul n-ar voi-o decât formală, decât ordonând „pachete" de relații, se strecoară în mod cu totul fericit indicii pur calitative, topice și non relaționale: în ultimele două coloane ale analizei „sincronice" ale mitului lui Oedip[415] figurează simboluri și prezențe non relaționale care infirmă formalismul „structural". În cea de-a treia coloană, dacă mai dăinuie o relație victimă-ucigaș, un lucru e totuși cert: calitatea de monstru a balaurului sau a Sfinxului are aceeași însemnătate, dacă nu una mai mare, ca și relația. Cât despre cea de-a patra coloană, ea nu stăruie decât asupra elementului pur semantic al mutilării sau al infirmității: „șchiop", „stângaci". Tot astfel, dacă miturile seminției Zuñi de origine și de emergență[416] degajă anumite operațiuni logice, nimic nu ne îngăduie să conchidem că ar sta „la baza gândirii mitice"[417]. Din fericire, așa cum am mai remarcat[418], analiza perseverentă practicată de Lévi-Strauss pune în evidență izomorfismul semantic al dioscurilor, al *trickster*-ului, al hermafroditului, al cuplului, al triadei și al mesiei. Astfel încât vom păstra în mitologie cei doi factori de analiză: cel diacronic al desfășurării discursive a povestirii – și-am mai arătat în altă parte[419] ce importanță are acesta în ceea ce privește sensul însuși al mitului – precum și analiza sincronică cu două dimensiuni: cea dinlăuntrul mitului cu ajutorul repetării secvențelor și grupurilor de raporturi puse în evidență, și cea comparativă cu alte mituri asemănătoare. Îi vom adăuga totuși analiza izotopismelor simbolice și arhetipale, singura care ne poate da cheia semantică a mitului. Mai mult, singura care poate explica însăși organizarea și sensul „mitemului" în general, întrucât repetarea, dublarea, triplarea sau cvadruplarea secvențelor nu se reduce la „răspunsul ușor" pe care vrea să i-l găsească Lévi-Strauss: „Repetiția are o funcție proprie, aceea de a face manifestă structura mitului"[420]. Întrucât această formă redundantă nu poate fi înțeleasă decât cu ajutorul unei structuri sau al unui grup de structuri, și

doar structurile *Regimului Nocturn* cu dublarea simbolurilor și repetarea secvențelor cu obiective acronice ne oferă înțelegerea redundanței mitice. Aceasta din urmă e de aceeași esență cu repetarea ritmică din muzică, numai că de data aceasta nu ni se pare că e vorba de-a „se desprinde" de discurs introducând în acesta ritmica unui refren. Mitul are aceeași structură ca și muzica. Înțelegerea calitativă a *sensului* mitului, cum se desprinde ea din studiul lui Eliade sau Griaule[421], explică, în ultimă analiză, *forma* „stratificată"[422] a mitului.

Mitul dobândește această structură sincronică deoarece e veșnică reîncepere a unei cosmogonii, și prin aceasta un remediu contra timpului și a morții, deoarece conține în sine „un principiu de apărare și de conservare pe care-l comunică ritului". Întrucât această structură sincronică nu e altceva, de fapt, decât ceea ce am numit *Regimul Nocturn* al imaginii. Drept mărturie stau marile mituri de origine Maya-Quiche sau ale vechiului Mexic: mitul e o repetare ritmică, cu ușoare variante, a unei creații. Rolul mitului pare a fi mai curând cel de a *repeta*, cum face muzica, decât de a *povesti*, cum face istoria. În mit, sincronismul e legat nu numai de simpla dedublare, cum se întâmplă în cazul simbolurilor de gulliverizare, dar și de repetarea temporală și de structurile sintetice. În cadrul sărac și diacronic al discursului, mitul adaugă însăși dimensiunea „Marelui Timp" prin forța lui sincronică de repetare[423]. Am vrea să arătăm că aceste repetări ale unor secvențe mitice au un conținut semantic, cu alte cuvinte că, în cadrul sincronismului, calitatea simbolurilor are *tot atâta* importanță cât și relația repetată între protagoniștii dramei. Aceasta pentru că sincronismul mitului nu e doar un simplu refren: e muzică, dar căreia i se adaugă un sens verbal, e în fond o incantație, o luare în stăpânire a vulgarului sens verbal prin ritmul muzical, iar prin aceasta capacitatea magică de „a schimba" lumea[424]. Am dori să evidențiem tocmai nuanțele acestui semantism, folosindu-ne de excelenta lucrare pe care S. Comhaire-Sylvain a consacrat-o miturilor pe cale de dezafectare simbolică: acestea sunt basmele. Am mai făcut apel[425] la această prețioasă lucrare folclorică, meritorie prin faptul că ne prezintă, pe parcursul a vreo 250 de lecțiuni, variantele unor teme mitice culese pe trei continente.

* * *

Să începem cu sinopsa folclorică alcătuind primul volum al tezei lui S. Comhaire-Sylvain. Vom lăsa deoparte, bineînțeles, interpretarea difuzionistă a autorului. Dacă putem explica, precum face această teză în concluzia ei, existența mitului haitian prin influențe africane, franceze sau chiar indiene,

e greu de justificat prin contact existența paralelă, în Africa și în Europa sau la indieni, a aceluiași mit. Și mai greu ar fi să explicăm, prin difuzionism, prezența în Noua-Caledonie, unde se află două versiuni, din care una foarte explicită, a acestui mit[426]. În pofida acestei rezerve, vom lua compilația lui S. Comhaire-Sylvain drept bază a anchetei mitologice. E vorba de un ansamblu de basme și de mituri, în special basmul haitian *Mama apelor*, al cărui diacronism se rezumă astfel[427]: doi tineri, fete sau băieți, dintre care unul, fie din pricină că săvârșește o greșeală neînsemnată, fie din pricină că are un defect oarecare, e nevoit să fugă sau e izgonit din comunitatea primitivă. Rezultă din aceasta o călătorie adeseori precedată de-o încercare magică. Călătorul întâlnește o babă care-l supune cu succes mai multor încercări: smerenie, supunere, munci respingătoare etc. O recompensă e în cele din urmă oferită sub formă de bogății obținute prin manipularea unor obiecte magice sau prin simpla rostire a anumitor cuvinte. Basmul continuă prin repetarea sincronică dar inversată a acelorași evenimente de către al doilea protagonist inițial, care iese tare prost din încercările la care e supus și care, în locul unei recompense, primește o pedeapsă.

În afara acestui ultim sincronism realmente structural al redundanței inversate a întregii peripeții, regăsim numeroase repetări înlăuntrul basmului însuși. Repetări ale încercărilor în primul rând: în basmul haitian, baba îi cere fetei „s-o scarpine pe spate", acesta e acoperit de cioburi ascuțite, apoi scuipă în mâna fetei, apoi poruncește să bată pisica deoarece mâncase bucatele fantastice, în sfârșit, dictează interdicții în legătură cu dăruirea unor ouă magice. Acestea sunt ele însele triplate, primul ou se transformă în oglindă magică, al doilea în caleașcă, iar dintr-al treilea se ivește un Făt-Frumos. Același sincronism al încercărilor și al pedepselor se mai dublează o dată când se trece la a doua fază a povestirii consacrate celeilalte fete. În mitul seminției L'éla, *Cei doi flăcăi și baba*, relatat de J. Nicolas[428], există două serii paralele de încercări foarte asemănătoare: prima constă din alegerea între tigve noi sau uzate; a doua, simplă dublare a precedentei, din alegerea între fructele oferite începute sau neîncepute; a treia, din „golirea latrinei", a patra, din extragerea lateritului; a cincea, din cărarea acestei pulberi... Aceste încercări fuseseră la rândul lor precedate de-o lungă serie de preîncercări, dacă se poate spune așa, în care obiecte, vegetale și animale făceau apel într-un mod stereotip la milostivenia tânărului călător. Dacă mitul L'éla e un veritabil repertoriu al sincronismului și al redundanțelor sale, aceeași temă mitică, chiar redusă la expresia ei cea mai simplă, așa cum ne e relatată de Griaule[429], prezintă, în afară de-o dedublare a mitului în două secvențe consacrate celor doi tineri protagoniști, o dublare a celor cerute de

babă: „cereri" de foc și de hrană, și totodată o dublare a recompensei: deschiderea ușii pentru vânătorul iscusit, închiderea ei pentru păstorul de capre neiscusit, apoi dăruirea tobei andoumboulou-șilor vânătorului iscusit. Așadar înapoia unui diacronism moralizator există în toate aceste basme mitice un sincronism al încercărilor și al recompenselor, precum și redundanța inițială a celor „doi tineri". Dar mitologul se poate oare socoti mulțumit cu un atât de sărăcăcios rezultat formal? Cu atât mai mult cu cât în toată această serie mitică orice aluzie la structuri de rudenie trebuie înlăturată: cei doi tineri ba sunt frați, ba nu sunt, ba sunt fete, ba sunt băieți. Acel „pleacă de-aici" inițial e rostit când de-o mamă vitregă mânioasă, când, ca în versiunea neo-caledoniană, de ceilalți frați[430], când nu e decât o pedeapsă de opinie pentru „cel ce-a fost jignit"[431]. Suntem totodată datori să căutăm adevăratele structuri ale acestui ansamblu mitic nu în domeniul sintaxelor – care aici sunt foarte sărace – ci în cel al conținutului simbolic, care, în toate cazurile relatate, e foarte bogat și prezintă constante remarcabile și o remarcabilă coerență izotopă. Izotopismul e subliniat aci, o dată mai mult, printr-o redundanță semantică.

Vom lăsa deoparte tema simetriei dioscurice care e totuși considerată constant drept marea axă a diacronismului acestui mit: întrucât atribuțiile reciproce ale celor doi tineri sunt contradictorii, și biruința e atribuită când „plugarului" Cain, când „ciobanului" Abel[432]. Mai semnificativă însă e statornicia personajului întruchipat de babă, *Mama apelor*, legată de întregul simbolism al apei, favorabilă deși temută. Contextul haitian subliniază pregnant această ambivalență a zânei fântânilor, când *simwi* canibală și teriomorfă, când blajină negresă bătrână, cocârjată și zbârcită de ani[433]. Sub acest aspect batjocoritor și respingător așadar: „Sfânta Fecioară deghizată în babă"[434]; „babă pe jumătate mâncată de căpcăunul Dimo", sau în rarele lecțiuni masculinizate înrudite cu legendele occidentale ale Sfântului Julien ospitalierul sau ale lui Reprobatus-Sfântul Christophe[435], sub acest aspect al unui „bătrân acoperit de răni" se prezintă „Mântuitorul Nostru"[436]. În cele două lecțiuni neo-caledoniene[437], eroul principal e cel năpăstuit: infirm sau plin de răni și de buboaie, având un aspect respingător sau neîngrijit, cam așa cum ni se înfățișează Cenușăreasa sau Sperietoarea din basmul nostru european *Frumoasa și Fiara*. Vedem aci atât de frecventa confuzie, în domeniul fantasticului, dintre agent și pacient: ba Iov trebuie să îndure încercarea propriei sale boli, ba Sfântul Julien trebuie să-l care și să-l reînvioreze pe Mântuitorul deghizat în lepros. Dar beneficiul moral e același: aparența respingătoare a cojii ascunde miezul prețios, așa cum în vechiul mit mexican[438] piticul lepros și acoperit de plăgi Nanauatzin se transformă în

soarele biruitor Quetzalcoatl după ce se va fi mortificat cu spini și se va fi lăsat mistuit mai apoi, fără șovăire, de flăcările rugului. *O schemă de inversare a valorilor* prin răsturnarea simbolurilor va prezida așadar la întreaga mitologie a *Mamei apelor*. În lecțiunile haitiene, niverneze sau ale populației Bambara nu lipsește nici arhetipul coborârii acvatice și al înghițirii: fie că-l vedem pe copilul care contemplă în fundul fântânii hora zânelor cum se aruncă în apă și se ridică până la „buza apei"[439], fie că geniul Sendo (Bambara), stăpânul apelor, o atrage pe fetiță în regatul său, fie că, precum în lecțiunea neo-caledoniană, mezinul lui Menego se trezește îngropat sub un munte care se prăvale pe de-a-ntregul peste el[440]. Transformarea acestei scufundări într-o simplă călătorie prin pădure ni se pare – în ciuda notoriului caracter simbolic al călătoriei îndepărtate[441] – o atenuare a semantismului mitului.

Vom regăsi întregul izomorfism al simbolurilor, așa cum le-am descris în acea parte a lucrării noastre intitulate „*Coborârea* și *Cupa*[442]. Și în primul rând procesul de inversare se va accentua prin calitatea „încercărilor" dictate de respingătoarea *Mamă a apelor*. Nu vom reține de data aceasta caracterul formal și moral al acestor încercări: smerenie, supunere, milă etc., ci pur și simplu semantismul material: e vorba de-a spăla sau de-a freca o spinare „plină de protuberanțe dezgustătoare", de-a te lăsa lins sau scuipat de babă, ca în mitul L'éla, de-a „curăța latrina". Această *acceptare a unei situații negative* va antrena *răsturnarea situației:* recompensa. Or, această recompensă se manifestă materialmente prin trăsături tipice *Regimului Nocturn*, iar S. Comhaire-Sylvain[443] și-a bazat întreaga clasificare a acestor basme pe trei „*Forme*" – pe care le vom considera izotope – ale ratificării: în *Forma* 1, căreia îi aparține versiunea haitiană, recompensa constă din „sfărâmarea unor obiecte"; în *Forma* 2, din „obiecte care-ți cad din gură"; în *Forma* 3, care ni se pare a fi o atenuare semantică, recompensa constă dintr-o favoare sau o putere magică oarecare. Dar și în acest caz, nu atât aceste „forme" ne interesează, cât izotopismul revelator al unui conținut unic. Astfel, de pildă, nu atât faptul de-a „sfărâma" are importanță pentru recompensele *Formei* 1, cât mai ales faptul, deja semnalat[444], că toate obiectele magice sunt obiecte *mici* și în general *recipiente*: ouă, nuci, tigvă, coș, dovleac. Mai mult, trăsăturile semantice izomorfe ale simbolismului recipientului liliputan se regăsesc în aproape toată seria mitică a *Formei* 1, și în primul rând *încastrarea recipientelor*. În versiunea neo-caledoniană, „Mezinul lui Taou"[445] e dat în grija bunicii nucilor de cocos magice din care vor ieși două femei frumoase; aceste nuci de cocos magice sunt la rândul lor conținute de-o pirogă, iar minunea se săvârșește în clipa când

ambarcațiunea se află „în mijlocul apei"; în lecțiunea Hausa[446] a mitului, bătrâna poruncește: „Caută prin această mare oală din trupul meu și ia de-acolo trei ouă". Și îndată după aceea adaugă, oferind explicit cheia mitului: „Le vei sparge de îndată ce ecoul nu va mai răspunde: sparge-le!" Întrucât această injoncțiune de-a *inversa* porunca dată fie de ecou, fie, ca în lecțiunea haitiană, de găinile înseși pare a fi constitutivă semantismului profund al mitului. Mai mult, studierea sincronismului ne arată că această injoncțiune de-a sparge oul e simetrică incidentului care a dat naștere aventurii mitice: adeseori tânărul protagonist a fost pedepsit fie pentru că a spart un recipient (Bambara, Jamaica și Bahamas)[447], fie pentru că pur și simplu a pierdut un recipient (Haiti) spălându-l în râu. Dubla negație așadar e legată aici o dată mai mult de dublul situației sincronice.

Această temă a recipientului se va intercondiționa, așa cum am mai văzut, cu fanteziile *conținutului*, mai ales cu *fanteziile alimentare*[448]. Numeroase lecțiuni amerindiene (Zuñi, Mexic) și europene (Catalonia)[449] comportă un insolit motiv inițial: eroul e pedepsit deoarece a pierdut un recipient-aliment pe care tocmai îl spăla în râu. În versiunea Republicii Dominicane, ca și în cea a Cataloniei sau a Republicii Chile, copilul avea misiunea de-a spăla niște „mațe", mațe pe care le va regăsi pe cale magică. În Mexic și la populația zuñi basmul e foarte explicit și ne oferă o supralicitare a simbolismului recipientului-conținut alimentar legat de tema reciprocității dintre obiectul pierdut și obiectul căutat, și totodată de tema răsturnării intenției cu țeluri morale: „O fetiță spală stomacul unei vaci ucise. Un pește înhață acest stomac. Fetița țipă, un bărbat o întreabă pentru care motiv, explicație pe care i-o dă de îndată; intră în această casă, spune bărbatul, vei vedea un bebeluș, omoară-l și ia-i stomacul... dând cu ochii de bebeluș, fetița n-are curajul să-l omoare..." Această fantezie alimentară legată de simbolismul recipientelor poate fi întâlnită sub diferite forme prin intermediul temelor „bucătăriei fantastice": orezul din versiunea haitiană care se multiplică magic în cratiță, bătrâna care cere să mănânce carne, ca în versiunea dogonilor[450]. Această temă alimentară nu i-a scăpat deloc lui Leenhardt[451], care consacră o notă episodului de la sfârșitul mitului în care-l vedem pe „Mezinul lui Taou" închis în prăpastie cu nevestele sale și ajutat de-un crevete, adunând merinde, apoi ucigându-și hainul frate mai mare și „oferindu-l crevetelui spre a îmbunătăți gustul legumelor". Această temă alimentară ni se pare izotopă tuturor aluziilor bucale pe care le comportă ansamblul mitic al *Mamei apelor*. La populațiile Temne și Hausa[452], baba e „acoperită de guri", în timp ce, la populația L'éla, prima încercare cerută de babă eroului e de „a-i primi incisivul în mâinile sale"[453]. Această oralitate

se dezvoltă din belșug în *Forma* 2 a mitului reperată de S. Comhaire-Sylvain: atât recompense cât și pedepse țâșnesc pe gură, ca în basmul *Zânele* al lui Perrault, dar în vreme ce obiectele pedepsei sunt fie reptile, broaște râioase sau șerpi, fie excremente[454], recompensa se manifestă prin „vomarea"[455] unor bogății: șeptel, aur, pietre prețioase, monede, veșminte și haine de preț, *Cenușăreasa* noastră (care după clasificarea mitologului ar aparține *Formei* 3) păstrând din aceasta metamorfoza veșmintelor zdrențăroase în veșminte princiare. Toate aceste bogății ies din gură. În anumite lecțiuni, ca în cea a populației L'éla sau a populației Canaque, aceste bogății sunt simbolizate prin două femei frumoase care-l iau de bărbat pe erou, în timp ce pedeapsa se exprimă prin niște femei infirme, cu un singur ochi, o singură nară, o singură ureche, un singur braț...[456].

Astfel, îndărătul schemei diacronice și a relațiilor sincronice, ansamblul mitic al *Mamei apelor* este epifania întregului izomorfism al arhetipurilor, schemelor și simbolurilor *inversării* și *intimității*[457]: tema mamei și a apei, schema scufundării și a răsturnării valorilor, simbolurile încastrării și gulliverizării recipientelor, legătura dintre recipient și conținuturi alimentare, fac ca acest ansamblu mitic să se înfățișeze drept o ilustrare a *structurilor mistice*[458] ale imaginarului. O deosebită statornicie a izomorfismului scoate mai ales în evidență caracterul material al acestor structuri și însemnătatea semantismului alături de formele sintactice ale mitului.

* * *

În jurul celui de-al doilea grup de basme colecționate de Comhaire-Sylvain, și pe care le vom denumi cu numele generic al basmului haitian care a dat titlul primei serii: *Domangage*, vom vedea acționând nu atât izotopismul *structurilor mistice*, cât cel al *structurilor sintetice*[459] și al semantismelor legate de drama căderii și a mântuirii printr-un mediator. Clasificarea dată de mitolog acestor grupuri de basme e semnificativă deopotrivă pentru întreaga tendință profundă a semantismului *Regimului Nocturn*, și anume eufemismul. Diacronismul acestei întregi serii se poate rezuma astfel: eroul principal, în general de tipul „logodnic dificil"[460], se leagă, de regulă prin căsătorie, cu monstrul deghizat și pleacă în călătorie cu acesta, dar e, mai mult sau mai puțin fără știrea lui, supravegheat și ocrotit de un salvator ajutat de-un animal magic și, în pofida atacurilor și urmăririlor întreprinse de monstru, eroul principal e readus mai mult sau mai puțin zdravăn în țara lui de baștină, iar monstrul e luat la goană și biruit[461]. Sincronismul mitului scoate în relief tema *salvatorului*, care e repetată în

versiunea tahitiană și în cea a seminției Malinke, ca și în cea a cazacilor din Zaporovia[462]. Mai întâi fratele cel tânăr, cu ajutorul unui cal magic, o sustrage monstrului pe sora lui, dejucând pânda cocoșului malefic, apoi, ajunși în țara „burlacilor", un vechi „pretendent", luntraș în majoritatea cazurilor, după episodul cu dejucarea pândei cocoșului malefic, trece sora pe celălalt mal al apei, ucide monstrul și-o ia de soție pe fata astfel eliberată. Dacă facem o comparație între basmul *Domangage* și-o altă versiune haitiană *Oaia*, vedem că rolul de salvator e atribuit „Oii", biruitoare până la urmă asupra „Năpârcii". Accentul cade așadar, prin sincronism, pe caracterul soteriologic.

Dar întregul semantism al simbolurilor acestui ansamblu mitic se va raporta dramei, dacă nu patimilor unui salvator, măcar romanului unui salvator aliat cu un anumit Bine, împotriva unui anumit Rău monstruos și teriomorf. Semantismul e așadar mai întâi antitetic. Am semnalat deja întreg simbolismul tot *teriomorf* desfășurat pentru a zugrăvi adversarul: căpcăunul, vârcolacul, vrăjitoarea, femeia cu coadă de pește. În versiunile care se apropie de basmele haitiene *Năpârca, Viteazul, Oaia* sau *Razcouiss Macaq*, adversarul e șarpele, simpla năpârcă sau boa, cobra, pitonul etc.[463] Recunoaștem aici *monstrul devorator* sau pur și simplu înghițitor. Cu toate acestea, S. Comhaire-Sylvain, în clasificarea sa, a scos puternic în evidență tendința eufemizantă a simbolismului așa cum l-am reperat noi în cazul calului Bayart sau al Sfântului Christophe cinocefalul[464]. Într-adevăr, trei *Forme* se pot manifesta în ceea ce privește „intențiile" monstrului. Mai întâi soțul supranatural are intenția să-și devoreze partenerul; și se prezintă două cazuri: fie că partenerul așteaptă atacul direct al monstrului, fie că descoperă planul monstrului și-o ia la goană[465]. *Forma* 2 indică deja o atenuare a intențiilor nefaste ale soțului monstruos: nu-și exprimă nefastele-i proiecte și-o ia la goană de îndată ce-și vede firea descoperită. În sfârșit, în cea de-a treia *Formă* asistăm realmente la o antifrază semantică păstrând în întregime forma sintactică: monstrul avea intenții binevoitoare, dar o ia la goană de îndată ce anumite interdicții sunt anulate. În acest proces eufemic tabu-urile și interdicțiile *Formei* 3, în general grupate în jurul complexului spectacular cu interdicția de a privi, interdicția de a rosti numele, interdicția de a maltrata etc.[466], sunt eufemisme ale păzitorului auxiliar monstrului; precum cocoșul magic și clopotul magic care-o păzesc pe soție în basmul haitian *Domangage*[467]. E foarte semnificativ că în numeroase lecțiuni (9 după nomenclatura lui S. Comhaire-Sylvain) auxiliarul răufăcător e tăietorul de lemne în înfruntare cu copacul magic a cărui creștere îl salvează pe nefericitul soț[468].

Protagonistul adversarului monstruos e, la drept vorbind, mai degrabă salvatorul decât soțul. Am mai semnalat rolul central al fratelui cel mic salvator, al salvatorului gulliverizat în basmele seriei *Domangage*[469]. Trebuie să insistăm acum asupra aliaților salvatorului: în numeroase cazuri, de asemenea, un animal e cel care, fie că servește drept mijloc de locomoție salvatorului și surorii sale (în 11 cazuri e un cal)[470], fie că servește drept mesager (în 13 cazuri sunt păsări), în 7 cazuri calul e un sfetnic prețios, în sfârșit, în foarte numeroase lecțiuni africane câinele suferă antifraza semantică și devine auxiliarul sau chiar întruparea salvatorului în fața hoardei de tăietori de lemne ai diavolului[471]. Nu e lipsit de interes să notăm legăturile dintre tema câinelui eufemizat, și la origine animal mușcător, și agresivitatea tăietorilor de lemne. Putem urmări și eufemizarea schemei dionisiace a sfâșierii: uneori, ca în arhetipul agrar clasic, victima nevinovată e *sfâșiată*, apoi „lipită la loc" (Trinidad), alteori câinele însuși e *sacrificat*[472], alteori câinii mănâncă și sfâșie ființa diabolică[473]. Și aici are loc o transmigrare eufemică a valorilor devoratoare.

Așadar se află față-n față monstrul teriomorf flancat de auxiliarii săi și salvatorul secondat de animale eufemizate. Scenariul mitului va fi atunci legendarul scenariu al călătoriei ambivalente, care comportă un *dus*, în general o *coborâre*, și un *întors* mai mult sau mai puțin triumfal sub formă de fugă. Întoarcerea fiind în majoritatea cazurilor indicată de revelarea răului, de revelarea firii soțului, a cărui încălcare a tabu-ului e, așa cum am văzut, supraviețuirea în forme total eufemizate. Prima fază a călătoriei nu e în majoritatea cazurilor decât o simplă călătorie de nuntă sau chiar, ca în basmul haitian *Oaia*, o plimbare obișnuită[474]. Foarte adesea (în 37 de cazuri) căsătoria și plecarea care rezultă din aceasta sunt motivate de-o greșeală minoră a soțului uman, de tipul „logodnic dificil", care nu va accepta drept soț decât o ființă capabilă să-i aducă oarecare avere. În basmele și miturile seriei *Oaia* și *Năpârca* secvența înghițirii funeste pare a înlocui călătoria[475]. Revelarea monstrului ocupă un loc central în peripeție; uneori firea soțului monstruos e dată în vileag în cursul unei metamorfoze, alteori acesta lasă să-i scape sau să se vadă un element teratologic: picior de fier, copită bifurcată, poftă de căpcăun; în majoritatea cazurilor revelația hotărâtoare e constituită dintr-un denunț (53 de cazuri) sau chiar dintr-o mărturie (9 cazuri). Dar în cazuri foarte tipice e o încercare, de pildă o împunsătură de ac aplicată soțului supranatural pentru a se vedea dacă sângele lui e sânge omenesc[476], sau descoperirea fortuită a unei camere secrete în care sunt încuiate fostele victime ale monstrului. Și în acest episod, care se manifestă în basmul nostru occidental *Barbă-albastră*, numerologia atât de frecventă în modul ciclic al

Regimului Nocturn joacă un rol foarte important: cele șapte femei ale lui Barbă-albastră, „cele trei surori eliberate care fug" pe calul magic cu „șapte culori"[477], Ghoûl, care doarme șapte zile și veghează alte șapte, cele șapte chei, cele șapte încăperi, cele șapte fete etc., din versiunile marocane și maure[478]. Și aceste „încăperi secrete" cu simbolism aritmologic, adeseori „pline de oseminte" sau de cadavre, sunt parte integrantă a tărâmului „bărbaților singuri", a tărâmului „femeilor singure" sau a tărâmului celor morți din versiunea *Domangage*. În sfârșit, schema întoarcerii și cea a fugii vor da naștere unui întreg roi de simboluri semnificative privind intențiile escatologice ale ansamblului mitic respectiv. E vorba mai întâi de stratagemele menite să „întârzie" urmărirea de către soțul supranatural: obstacole și obiecte aruncate, hrană dată cocoșului-cerber sau chiar diavolului[479] de-a dreptul, dar e mai ales vorba de temele refugiului, refugiu intimist și adeseori gulliverizat, care ne trimit la grupul mitic al *Mamei apelor*. Uneori fugarii se deghizează ca să scape de urmăritori (8 cazuri), alteori folosesc diverse recipiente drept vehicule: bambus gol pe dinăuntru, butoiaș de zahăr, caleașcă magică, coș, pântece de animal milos și barcă magică[480]. Alteori, în sfârșit, schema progresistă vine să se grefeze pe mit prin intermediul pomului ce crește nemăsurat și-i salvează pe fugarii din lumea de-aici (15 cazuri), pom care din simplu cais se transformă în baobab uriaș[481]. Găsim așadar în seria mitică *Domangage* și în variantele ei un remarcabil izomorfism semantic care introduce această serie în modalitatea ciclică a *Regimului Nocturn* al imaginii. Înfruntarea a două principii, unul întrupat în animalul diabolic, celălalt în copilul salvator, tema căsătoriei îmbinată cu schema călătoriei dus-întors, simboluri aritmologice, simbolul pomului, toate elementele semantice ale acestui mit sunt clasificate în rubricile semnificative ale *structurilor sintetice*, fie ciclice, fie mesianice.

Astfel, cele două serii mitice, *Mama apelor* și *Domangage*, se lasă reciproc așezate în cele două subspecii structurale ale *Regimului Nocturn* al imaginii: cea *mistică* și cea *sintetică*, ultima făcând adeseori apel după cum i-o indică și numele, la elemente diurne antagoniste. Aceasta pentru că mitul e o creatură hibridă legată în același timp de discurs și de simbol[482]. El e introducerea linearității povestirii în universul neliniar și pluridimensional al semantismului. Se află deci într-adevăr la egală depărtare de *Epos*, rezervor de mituri dezafectate de scrupulele pozitiviste ale cercetării arheologice[483], dar și de *Logos*, în care se leagă linear niște semne arbitrare și, dacă socotim împreună cu Lévi-Strauss că „vocabularul e mai puțin important decât structura", de vreme ce mitul nu se trădează niciodată când se traduce, adică până la urmă n-are nevoie de traducere și-și minimalizează suportul

lingvistic, nu credem că „*forma* mitică primează asupra *conținutului* povestirii"[484]. Căci, așa cum am mai spus, forma nu e structură, și într-un mit o afinitate calitativă contribuie la gruparea „roiurilor" de imagini și de simboluri. Valoarea semantică a unui singur termen antrenează sensul întregului diacronism și al relațiilor sincronice: un simplu accent afectiv „diurn" și polemic introdus în seria *Domangage*, o simplă reamintire a structurilor diairetice, și iată că în fața monstrului nefast în mod hiperbolic fuga va deveni necesitate morală și vitală, iar descoperirea caracterului monstruos al soțului va constitui o revelație binefăcătoare. Dacă, dimpotrivă, accentul cade pe structurile net mistice, pe „intimitate" și pe calitățile partenerului ihtiomorf, atunci iată că fuga monstrului e la rându-i nefastă și că descoperirea caracterului monstruos e concepută ca violare nefastă a unei interdicții. Forma a rămas aceeași, semnificația s-a schimbat total întrucât s-a schimbat accentul structural. Și dacă se pot reduce miturile și complexele la anumite „tipuri" simple, aceste tipuri nu sunt relații funcționale, ci structuri semantice și figurative. Într-atât e de adevărat faptul că nu se poate separa o formă oarecare a activității umane de *structurile sale intenționale* profunde.

Mitul apare atunci tot ca un efort de-a adapta diacronismul discursului la sincronismul încastrărilor simbolice sau al opozițiilor diairetice. De aceea orice mit are în mod fatal ca structură de bază – ca infrastructură – structura sintetică care încearcă să organizeze în timpul discursului netemporalitatea simbolurilor. Ceea ce face ca, alături de linearitatea accentuată a *Logos*-ului sau a *Epos*-ului, *Mythos*-ul să apară întotdeauna ca domeniul care scapă paradoxal raționalității discursului. Absurditatea mitului, ca și cea a visului, nu provin decât din supradeterminarea motivelor sale explicative. Rațiunea mitului e nu numai „stratificată", dar și stufoasă. Iar forța care grupează simbolurile în „roiuri" scapă așezării într-o formă. Mitul fiind sinteză e implicit „imperialist"[485] și concentrează în sine maximum de semnificații posibile. De aceea e zadarnică voința de „a explica" un mit și de a-l converti în pur limbaj semiologic. Cel mult putem clasa structurile care compun mitul, „tipare" concrete „în care vine să se închege fluida multiplicitate a cazurilor"[486]. Semantismul e deci la fel de imperativ în mit ca și în simplul simbol. Discurs fals, mitul e un roi semantic ordonat de structurile ciclice. Constatăm o dată mai mult că „sensul figurat", adică semantismul, e încărcat cu sens, cu sensuri proprii, nu invers. Nicăieri mai bine ca în mit nu e văzut în acțiune efortul semiologic și sintactic al discursului, care vine să se sfarme de redundanțele semantismului, pentru că imuabilitatea arhetipurilor și a simbolurilor rezistă discursului.

Desigur, mitul, din pricina diacronismului său discursiv, e mult mai puțin ambivalent decât simplul simbol; el dă aparența unei raționalizări epice sau logice. Fapt pe care Lévi-Strauss[487] îl presimțise când arăta că mitul nu corespunde trăsătură de trăsătură simbolismului concret al ritului și că există un decalaj omologic între ritual și mitologie. Un frumos exemplu privind acest decalaj ne e mai ales oferit în studiul etnografic pe care Louis Dumont l-a închinat ritualului Tarasque și legendei Sfintei Martha. După ce analizează ritul[488] procesiunii de Rusalii la Tarascon, în care este etalată o efigie a monstrului redutabil și benefic, Dumont trece la confruntarea diferitelor povestiri mitice din câteva legende medievale: a Pseudo-Marcelle-i, a lui Jacques de Voragine, a Pseudo-Raban-ului și a lui Gervais de Tilbury[489]. Ajunge astfel la următoarele concluzii: că există o distensiune discursivă în povestirea legendară care nu se află în emblema rituală a procesiunii de Rusalii. Rituala Tarasque „concentrează în sine binele și răul", în timp ce legenda „dedublează" conținutul, iar diacronic „contradicția se exprimă prin înfruntarea a două personaje, animalul păstrând doar aspectul malefic, sfânta reprezentând aspectul benefic"[490]. Legenda introduce prin diacronismul ei „un raport cauzal: sfânta vine din cauza ravagiilor și ca să le pună capăt"[491]. Se vede din acest exemplu că mitul, în raport cu simbolismul obiectului ritual, e pe linia unei raționalizări. Mitul totuși, deși asimilând diacronismul cauzal al *Logos*-ului sau raportul de anterioritate al *Epos*-ului, nu e însă prin sincronismul lui „pre-logic" decât o înlănțuire de simboluri, iar linearitatea lui nu e decât superficială.

Diacronismul mitului e aspectul general care-l integrează în genul povestire, sincronismul e un indiciu care semnalează temele importante, dar izotopismul[492] rămâne în ultimă instanță adevăratul simptom al mitului sau al basmului luat în considerare și permite să i se diagnosticheze structura. Dacă vrem să mai precizăm această metodă a mitologiei, trebuie, alături de structurile stabile și arhetipale, să studiem, așa cum a procedat Soustelle cu mitologia mexicană, incidentele geografice și istorice care pot degrada arhetipul în simbol[493]. Astfel, trebuie să recuperăm, pare-se, sensul polimorf al mitului la mai multe etaje; la etajul semiologic și sintactic, cum recomandă Lévi-Strauss, se va putea culege „sensul" diacronic al povestirii pe calea *Logos*-ului moralizator al fabulei sau explicativ al legendei, sincronismul ne va da deja o indicație privind repetările care obsedează mitul, apoi izotopismul ne va furniza diagnosticul esențial privind orientarea „roiurilor" de imagini, în sfârșit[494], după cum consideră Soustelle sau Piganiol, considerațiile geografice și istorice vor elucida punctele de inflexiune ale mitului și aberațiile în raport cu polarizarea arhetipală. Oricum, prin dublul

său caracter discursiv și redundant, orice mit comportă *structuri sintetice:* „Se știe prea bine că orice mit e o căutare a timpului pierdut"[495]. Căutare a timpului pierdut și mai cu seamă efort comprehensiv de împăcare cu un timp eufemizat și cu moartea biruită sau transmutată în aventură paradisiacă, astfel apare cu-adevărat sensul inductor final al tuturor marilor mituri. Și sensul mitului în particular nu face decât să ne trimită la semnificația imaginarului în general, pe care-o vom examina în ultima carte a acestei lucrări.

NOTE

[1] Această dualitate a structurilor în ontologia temporală a fost foarte bine scoasă în relief de J. Guitton în teza sa: *Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin.*

[2] Cf. *supra*, p. 54, și 343 și urm. Cf. P. Ricœur, *op. cit.*, p. 153.

[3] Cf. Van der Leeuw, *Homme primitif et religion*, p. 124; Hubert și Mauss, *Mélanges d'Hist. des religions*, p. 192; cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 26.

[4] Cf. Eliade, *Mythe de l'éternel retour*, p. 45.

[5] *Op. cit.*, p. 46; cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 71.

[6] Eliade, *op. cit.*, p. 81.

[7] Gusdorf, *op. cit.*, p. 71 și urm.; cf. Couderc, *Le Calendrier*, p. 15.

[8] Soustelle a subliniat acest caracter de stăpânire spațializantă în calendarul vechilor mexicani; cf. J. Soustelle, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains*, p. 85; cf. și R. Girard, *Le Popol-Vuh*, p. 292 și urm., 305; referitor la calendarul hindus, cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 22–26.

[9] *Op. cit.*, p. 86.

[10] Cf. *op. cit.*, p. 93; *supra*, p. 308.

[11] *Op. cit.*, p. 110; referitor la Shalako-ul indienilor Zuñi, cf. J. Cazeneuve, *Les dieux dansent à Cibola*, p. 125 și urm., 144 și urm.

[12] Cf. Soustelle, *La Pensée cosmol. des anc. Mexicains*, p. 83 și urm.

[13] *Op. cit.*, p. 84.

[14] *Op. cit.*, p. 85.

[15] *Op. cit.*, p. 15.

[16] Cf. Couderc, *Le Calendrier*; cf. *supra*, p. 96; cf. Berthelot, *Astrobiologie*, p. 58, și urm., 360.

[17] Cf. Eliade, *Traité*, p. 160 și urm.; cf. *Brhad-Aranyaka Upan*, I, 5–14; *Chandogya Up.*, VI, 7–1; *Rig Veda*, I, 164–45.

[18] Cf. Couderc, *op. cit.*, p. 13; cf. Hubert și Mauss, *Études sommaires de la représentation du temps dans la religion et la magie*, în *Mélanges*, p. 195 și urm.

[19] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 206–208; cf. sistemul *tonalamatl* bazat pe combinarea a 13 cifre și a unei serii de 20 de numere, în Soustelle, *La Pensée cosmol. des anciens Mexicains*, p. 80 și urm.

[20] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 199; cf. Boyancé, *Le Culte des muses chez les philosophes grecs*, p. 225; cf. Dontenville, *Mytholog. française*, p. 121; cf. R. Girard, *Le Popol-Vuh*, p. 16, 25, 297 și urm.; cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 26 și urm., 36 și urm.

[21] Dontenville, *op. cit.*, p. 22.

[22] Cf. *supra*, p. 254. Referitor la legătura lunii cu zeii plurali și cu beția, cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 27: Zeii beției – beția simbolizând fazele lunii – sunt socotiți în număr nelimitat: Centzon Totochtin, „cei 400 de iepuri".

[23] Dumézil, *Indo-europ.*, p. 215.

[24] *Op. cit.*, p. 224.

[25] Din regiunea italiană Ombria (n.t.).

[26] Cf. Dumézil, *Tarpeia*, p. 113; cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 173; cf. Soustelle, *La Pensée cosmol. des anciens Mexicains*, p. 11. Ométecutli și Omécinatl, „divinitățile dualității", alfa și omega vechiului calendar mexican, unul asimilat primului semn „*cipactli*", monstrul mitic care poartă pământul, celălalt asimilat ultimului semn „*xochitl*", floarea; la fel și dualitatea lui Quetzalcoatl, bătrân al Apusului și totodată renaștere a Răsăritului (cf. *supra* p. 322).

[27] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 27; cf. Dumézil, *op. cit.*, p. 39, 45, 111.

[28] Przyluski, *op. cit.*, p. 91 și urm. Cu privire la raportul dintre „dualism" și „triadism", cf. Lévi-Strauss, *Anthrop. struct.*, p. 166 și urm.

[29] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 95; cf. *supra*, p. 98, 99.

[30] Axul de simetrie al leilor de piatră așezați față-n față fiind, după Przyluski, simbolul vegetal al zeiței; *op. cit.*, p. 98; cf. interpretarea triadică a crucii lui Hristos și a tâlharilor de către Jung, *Libido*, p. 191.

[31] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 100; cf. O. Viennot, *op. cit.*, p. 148, 152–154, 198; cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 62 și urm.

[32] Przyluski, *op. cit.*, p. 101–102; cf. Jung, *Libido*, p. 191, 203.

[33] Nu și pentru Jung, care nu vrea să vadă în drama trinitară decât niște „ere" ale soarelui; cf. *op. cit.*, p. 192.

[34] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 228, și Dontenville, *op. cit.*, p. 186.

[35] Dontenville, *op. cit.*, p. 123.

[36] Cf. *op. cit.*, p. 125 și urm.

[37] Dontenville, *op. cit.*, p. 127–129.

[38] Cf. *op. cit.*, p. 129.

[39] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 178.

[40] Eliade, *Traité*, p. 356–357.

[41] Cf. *op. cit.*, p. 357–359; cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 194; cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 201–202.

[42] Această ambivalență e net marcată în panteonul vechiului Mexic: Uitzilopochtli, zeul solar al Zenitului, e în același timp zeu roșu, dar și zeu *turquoise;* cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 69–71.

[43] Cf. textul syriac citat de Harding, *op. cit.*, p. 117. Soustelle a scos foarte bine în relief ambiguitatea lunară de Apus, care, pentru vechii mexicani, era legată de lună. Alternanța fazelor lunii corespunde laturii pozitive (fertilitate, fecunditate) și laturii negative (loc al declinului, „loc al groazei") a reprezentării de Apus. „Printre simbolurile lunii figurează cochilia, matricea femeii, craniul descărnat care reprezintă moartea", cf. Soustelle, *La Pensée cosmol. des anciens Mexicains*, p. 64.

[44] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 189. Cf. H. de Lubac, *Amida*, p. 118–121.

[45] Iconografia mithriatică e adeseori triadică, ca pe basorelieful altarului lui Mithra din biserica San Clemente de la Roma; cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 176.

[46] Przyluski, *op. cit.*, p. 176.

[47]. Cf. Bachelard, *Poétique*, p. 200: „În ușă ființează într-adevăr două făpturi".

[48] Eliade, *Traité*, p. 359; cf. Guénon, *Symbolisme de la croix*, p. 55; cf. Griaule, *„Nouvelles recherches sur la notion de personne chez les Dogons", Journ. de Psych. norm. et pathol.*, oct.-dec. 1947, p. 126 și urm. Se pare într-adevăr că gemenitatea ar fi un termen intermediar între bi-unitatea divină și androginatul propriu-zis. La dogoni ca și la membrii comunității Bambara gemeniparitatea e primordială, iar sufletul omenesc e alcătuit din două părți după chipul celor doi gemeni primordiali. Cf. Griaule, *Une Mythologie soudanaise* (Ann. Univ. Paris, XVII-e année, nr. 2, 1947), p. 94 și urm.; cf. și Don Talayesva, *op. cit.*, p. 1 și urm.; cap. I: *„Jumeaux fondus en un"*.

[49] Przyluski, *La Grande Déese*, p. 176.

[50] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 360; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 26.

[51] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 160, 174, 185, 187.

[52] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 101. Despre Christul androgin al Bisericii Cordelierilor din Châteauroux, cf. M. Davy, *op. cit.*, p. 209.

[53] Tema androginatului primordial e reluată de romanticul abate Constant pentru care „omul perfect" e constituit din prezența lui Iisus în Maria și, reciproc, a Mariei în Iisus; cf. Cellier, *op. cit.*, p. 57, 73, 204.

[54] Cf. Griaule, *Nouvelles recherches sur la notion de personne chez les Dogons, Journ. de Psych. norm. et pathol.*, oct.-dec. 1947, p. 428.

[55] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 186.

[56] Cf. *op. cit.*, p. 188 și Zimmer, *op. cit.*, p. 193, planșa XXXII.

[57] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 142, și numeroase reproduceri de figuri hermafrodite alchimiste, în Grillot de Givry, *Musée des Sorciers*, p., 393, 395–397, 399, 403, 404, 417.

[58] Cf. Jung, *Libido*, p. 192, 202, 203.

[59] Cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 143 și urm.

[60] Cf. L. Cellier, *Épopée romantique*, p. 57. Cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 165 și urm., 174 și urm.

[61] Cellier, *op. cit.*, p. 202.

[62] Cf. *op. cit.*, p. 233, 245. Cellier a făcut remarca deosebit de profundă că *Les Misérables* e urmarea firească a operei *La Fin de Satan*.

[63] *Op. cit.*, p. 58.

[64] Cellier, *op. cit.*, p. 58. Spre aceeași atitudine înclină și mazdeismul; cf. Duchesne-Guillemin, *op. cit.*, p. 135–153.

[65] Această reabilitare a satanicului e îndeosebi evidentă la Laprade, care face din orgoliu și din voluptate „aripile de aur" ale progresului; cf. Cellier, *op. cit.*, p. 206–207.

[66] Cf. Eliade, *Traité*, p. 142; *Mythe*, p. 129–131.

[67] Eliade, *Traité*, p. 142.

[68] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 110.

[69] Cf. Eliade, *Traité*, p. 133.

[70] Harding, *op. cit.*, p. 223. O schiță a acestui „dualism atenuat" pare să se afle în anumite mituri Tchouktchi și lituaniene, în care Răul e auxiliar Binelui. Cf. G. F. Coxwell, *op. cit.*, p. 76, 943 și urm.

[71] Eliade, *op. cit.*, p. 142.

[72] Cf. Eliade, *Mythe*, p. 148, și Harding, *op. cit.*, p. 170.

[73] Bachelard, *L'Air*, p. 254.

[74] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 32.

[75] Bachelard, *Repos*, p. 325; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 27.

[76] Cf. Bachelard, *Format. espr. scient.*, p. 153, 155, 160.

[77] Cf. Eliade, *Traité*, p. 309.

[78] Taxler, citat de Béguin, *op. cit.*, I, p. 169.

[79] Cf. Piganiol, *Orig.*, p. 103; cf. Eliade, *Traité*, p. 148.

[80] Ehrenreich, *Allgemeine Mythologie*, p. 40–41. Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 26–27.

[81] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 100; cf. Trille, *Les pygmées de la forêt équatoriale*, p. 112.

[82] Eliade, *Traité*, p. 225.

[83] Harding, *op. cit.*, p. 33, 35.

[84] Cf. A. M. Schmidt, *La Mandragore*, p. 27 și urm., și Eliade, *La Mandragore et les mythes de la naissance miraculeuse*, în *Zamolxis*, 1940–1942, III, p. 21 și urm.

[85] Cf. Eliade, *Traité*, p. 266.

[86] Cf. *op. cit.*, p. 259–260.

[87] Cf. Eliade, *Traité*, p. 263.

[88] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 185.

[89] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 261; cf. P. Grimal, *op. cit.*, articolele *Adonis*, *Attis*.

[90] Bachelard, *L'Air*, p. 238.

[91] R. Berthelot, *La Pensée de l'Asie et l'astrobiologie*.

[92] Cf. Berthelot, *op. cit.*, p. 236 și urm., 227 și urm., 297 și urm. Despre astrobiologie și cultura chineză, cf. *op. cit.*, p. 77 și urm., 106 și urm.

[93] Cf. Leenhardt, *Do kamo*, p. 31, 85, 50, 124.

[94] Cf. *op. cit.*, p. 50, 198, 199 și Gusdorf, *op. cit.*, p. 114–115; Berthelot, *op. cit.*, p. 289.

[95] Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 117.

[96] Cf. *supra*, p. 289 și urm.

[97] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 116. Cf. tema dezolării zeiței, identică în mitologia mexicană, în Soustelle, *La Pensée cosmol. des anc. Mex.*, p. 40. Imn către Xochiquetzal, Proserpina aztecă, zeița vegetației florale, a dragostei și țesutului.

[98] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 28. Referitor la legătura dintre fiu și vegetație, cf. A. M. Schmidt, *op. cit.*, p. 48.

[99] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 103; cf. Soustelle, *La Pensée cosmol. des anc. Mexic.*, p. 26.

[100] Cf. Béguin, *op. cit.*, I, p. 136, 159.

[101] Cf. Piganiol, *Orig.*, p. 119 și urm.

[102] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 120; cf. P. Grimal, *op. cit.*, articolele *Héraclès, Hercule*.

[103] *Op. cit.*, p. 123.

[104] Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 83; cf. Fabre d'Olivet, *Vers dorés de Pythagore*, p. 56; cf. F. Bar, *Les routes de l'autre monde*, cap. IV, *La captivité d'Ishtar*, p. 24 și urm.

[105] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 83. Această ceremonie agricolă era adeseori dublată de îngroparea unui om până la gât, schema agricolă slujind drept zălog al învierii omului.

[106] Lévi-Strauss, *La Structure des mythes*, în *Anthrop. struct.*, p. 248 și urm.

[107] Sau „lupul preriilor" (n.t.).

[108] *Op. cit.*., p. 249.

[109] *Op. cit.*, p. 251.

[110] Cf. Cazeneuve, *Les Dieux dansent à Cibola*, p. 70 și urm.

[111] Cazeneuve, *op. cit.*, p. 72, 74, 76.

[112] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 117, și Eliade, în *Forgerons, „Cabires et Forgerons"*, p. 107; cf. P. Grimal, *op. cit.*, articolul *Cabirii*: „În epoca romană, Cabirii sunt de cele mai multe ori considerați o triadă, corespunzând celor trei divinități romane: Jupiter, Minerva și Mercur".

[113] Przyluski, *op. cit.*, p. 178.

[114] Przyluski, *op. cit.* p. 179. Referitor la Mithra „mediator", cf. Duchesne-Guillemin, *Ormadz et Ahriman*, p. 129, nota 1, p. 132.

[115] Cf. Jung, *Paracelsica*, p. 63; cf. A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. I, p. 47–53, 146 și urm.

[116] Jung, *Psycho. und Alchem.*, p. 229.

[117] Max Muller (*Science du langage*, p. 66) asociază de această etimologie *„legein"* și *„logos"* la Homer.

[118] Cf. Sénart, *Le Zodiaque*, p. 458.

[119] Cf. Jung, *op. cit.*, p. 103, gravura *Mutus liber* de Ripellae. Cf. L. Figuier, *L'Alchimie et les alchimistes*, p. 62, 379–380.

[120] Citat de J. V. Andreae, *Les Noces chymiques de C. Rosenkreuz*, p. 125.

[121] Cf. Jung, *Paracelsica*, p. 125 și urm., 132 și urm. Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 51.

[122] Cf. Burnouf, *Le Vase sacré*, p. 105—106.

[123] Cf. *supra*, p. 323, 324.

[124] Cf. Vercoutre, *op. cit.*, p. 3, 5.

[125] *Op. cit.*, p. 24.

[126] Un fenomen asemănător de dihotomie și de sincretism e reperat în efigia Tarasquei; cf. L. Dumont, *op. cit.*, p. 244 și urm.

[127] Cf. Jung, *Paracelsica*, p. 68.

[128] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 46.

[129] *Op. cit.*, p. 53.

[130] *Op. cit.*, p. 118.

[131] *Op. cit.*, p. 55.

[132] „*Creșterea*" metalelor nu se deosebește, pentru alchimist, de creșterea plantelor sau de gestația fătului. În mod paradoxal metalul e un vegetal. Cf. Figuier, *op. cit.*, p. 379 și urm., cf. A. M. Schmidt, *op. cit.*, p. 54 și urm.; cf. Eliade, *op. cit.*, p. 45–55.

[133] Cf. Rank, *Traumat., de la naissance*, cap. VI.

[134] Baudouin, *V. Hugo*, p. 167.

[135] Cf. Jung, *Libido*, p. 306.

[136] Cf. Baudouin, *Psychanal. de l'art;* cf. W. Faulkner, *Zgomotul și Furia*; cf. Baudouin, *Le Triomphe du héros*, p. 17, 26, 72 și urm.; cf. G. Durand, *Le Décor mythique*, I, cap. I.

[137] Cellier, *op. cit.*, p. 146; cf. p. 138.

[138] *Op. cit.*, p. 152–157.

[139] Piganiol, *op. cit.*, p. 194; cf. P. Verger, *Notes sur le culte des Orisa et Vodun*, p. 71; inițierea e definită nu ca o revelație, ci ca o *achiziționare* condiționată a unei a doua personalități. Referitor la această „schimbare" radicală operată de inițiere, cf. A. Métraux, *La Vaoudou haïtien*, p. 172, 177.

[140] Cf. *supra*, p. 165 și urm.

[141] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 188.

[142] Cf. *op. cit.*, p. 192.

[143] Cf. *op. cit.*, p. 94–98.

[144] Eliade, *Traité*, p. 158, nu împărtășim acest punct de vedere, cf. *supra*, p. 165.

[145] Cf. *op. cit.*, p. 159.

[146] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 255–260; Métraux (*Histoire du monde et de l'Homme*, p. 513) ne relatează izomorfismul mitului Matako, în care luna, transformată în pește, e împărțită și apoi mâncată; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 21 și urm.

[147] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 187.

[148] Cf. Jung, *Libido*, p. 367; Eliade, *Traité*, p. 143.

[149] Eliade, *Forgerons*, p. 108; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 18 și urm. Zeul Soare Nanauatzin, ca și zeul Lună Tecciztecatl, se aruncă într-un jeratic spre a se jertfi.

[150] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 111.

[151] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 29. Referitor la ritualul inițiatic prin flagelare la membrii comunității Zuñi, cf. Cazeneuve, *op. cit.*, p. 117 și urm.; referitor la flagelarea inițiatică practicată de membrii comunității Hopi, cf. Don Talayesva, *op. cit.*, p. 68–74, fig. 20, p. 74.

[152] Cf. *supra*, p. 251.

[153] Cf. Eliade, *Traité*, p. 295 și urm. Jertfă și inițiere se confundă de altfel: jertfa lui Nanauatzin și a lui Tecciztecatl nu e în fond decât inițierea soarelui și a lunii regenerate; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 19–20.

[154] Eliade, *Traité*, p. 196. Referitor la Xipe Totec, „domnul nostru jupuit", zeu mexican al vegetației, cf. Soustelle, *La Pensée cosmol. des anc. Mex.*, p. 43. Acest Zeu e denumit și „băutorul nocturn". „Noaptea, el bea, dimineața, se trezește, ca natura; își schimbă pielea, se acoperă cu cea a victimei, așa cum pământul se acoperă cu o vegetație nouă primăvara".

[155] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 98.

[156] Cf. *op. cit.*, p. 99.

[157] Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 30, și Przyluski, *op. cit.*, p. 31. „Jertfa de sânge e alimentarea *(tlazcaltiliztli)* soarelui", Soustelle, *op. cit.*, p. 21. Cf. cultele fertilității la otomii actuali, în Soustelle, *La Famille Otomi-Pame*, p. 542.

[158] Cf. Eliade, *Traité*, p. 273.

[159] Cf. *op. cit.*, p. 275.

[160] Cf. Bréal, *op. cit.*, p. 158–159.

[161] Cf. Eliade, *Traité*, p. 276; cf. și A. Métraux, *Contribution au folklore andin*, în *Journal soc. americ.*, vol. XXVI, 1934, p. 99; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 23; cf. Don Talayesva, *op. cit.*, p. 166, 228.

[162] Griaule, *Remarques sur le mécanisme du sacrifice Dogon*, în *Journ. soc. des African.*, 1940, p. 129. Marcel Griaule remarcă într-un articol hotărâtor că jertfa nu constă nici în nimicirea obiectelor jertfite, nici în vreo creație magică, ci într-o deplasare de forțe. E un „act tehnic care determină o *deplasare* de *nyama* (forță), nimicirea victimei neavând decât rolul de-a dezlănțui și de-a pune în mișcare schimburi de forță". Același pare într-adevăr a fi rolul instituției sacrificiale la vechii mexicani: sângele omenesc, ca și al primilor zei care au statornicit jertfa, are misiunea de-a reînvia sau de-a fortifica soarele, pentru ca, în schimb, soarele să răspândească binefaceri; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 21; cf. Hubert și Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, p. 30–37.

[163] M. Bonaparte *Mythes de guerre*, p. 11 și urm.

[164] *Op. cit.*, p. 50.

[165] Hubert și Mauss (*op. cit.*, p. 66) notează net confuzia dintre pasiv și activ în actul sacrificial.

[166] Cf. M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 17; Hubert și Mauss, *op. cit.*, p. 44, 48.

[167] M. Bonaparte, *op. cit.*, p. 19, 21. Facem abstracție de interpretarea îngust oedipiană a psihanalistei: „Fiii mobilizați se vor bucura din plin cu toții de favorurile patriei, această mamă exaltată..."

[168] Referitor la Melchisedec, cf. *Gen.*, XIV, 19–20; *Hébreux*, VII, 1–3; cf. R. Guénon, *Le Roi du monde*, cap. VI, „*Melki-Tsedeq*", p. 43.

[169] Hubert și Mauss, *op. cit.*, p. 61.

[170] Joseph de Maistre, *Traité des sacrifices*, p. 24, 32 și urm.

[171] În accepțiune biologică, distrugerea țesuturilor care se produce în mod normal la un animal viu (n.t.).

[172] Cf. Eliade, *Traité*, p. 305, 306.

[173] *Op. cit.*, p. 307.

[174] *Op. cit.*, p. 309.

[175] Cf. Caillois, *Homme et sacré*, p. 36, 107, și Dumézil, *Temps et Mythes*, în *Recherches philol.*, V, 1935–1936, p. 243.

[176] Cf. Leenhardt, *Notes d'ethnologie*, p. 143 și urm., și *Gens de la Grande Terre*, p. 159 și urm. Cf. de asemenea referitor la *shalako*-ul indienilor zuñi, Cazeneuve, *op. cit.*, p. 125 și urm.

[177] Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 81.

[178] Cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 68; cf. *supra*, p. 321.

[179] Cf. *supra*, p. 92.

[180] Cf. *H.G.R.*, I, p. 185, și Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 100–101.

[181] Cf. Von Schubert, *Symbolik*, p. 30.

[182] L. Dumont a semnalat foarte bine, în studiul său etnografic *La Tarasque* (*op. cit.*, p. 15–20, 60–62, 150–152 și urm.) ambivalența funciară a efigiei rituale, benefică și terifiantă în același timp, „sumă" rituală întrucâtva.

[183] Cf. *supra*, p. 245.

[184] Cf. Eliade, *Traité*, p. 144–145; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 19, 26. Tecciztecatl „cel din scoică", din *tecciztli* „scoică".

[185] Cf. *H.G.R.*, I, p. 184, 193, 198; Buhot, *Arts de la Chine*, p. 10, 16, 17, 20, 21; cf. I, Groth Kimball și F. Feuchtwanger, *L'Art ancien du Mexique*; să semnalăm în special frumosul pahar în formă de scoică din muzeul de la Villlahermosa și tatuajul spiralat de pe obrazul stâng al unei statui din Uxmal foarte apropiat de desenele faciale Caduveo; cf. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 130, 184, 186; *Anthropologie structurale*, p. 269 și urm., planșele VII, VIII, X și fig. 21.

[186] M. Ghika, *Le Nombre d'or*, p. 200; cf. p. 178.

[187] Cf. *op. cit.*, p. 38–40.

[188] Cf. Eliade, *Traité*, p. 156; cf. Harding, *op. cit.*, p. 171; cf. Lot-Falck, *op. cit.*, p. 104, 170 și urm., 202.

[189] Cf. Eliade, *Traité*, p. 158; cf. Harding, *op. cit.*, p. 38; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 19, 27.

[190] Cf. *supra*, p. 99.

[191] Cf. J. Buhot, *Arts de la Chine*, p. 37, 163.

[192] Bachelard, *Repos*, p. 179.

[193] Cf. *supra*, p. 232.

[194] La membrii comunității Canaque moartea și generarea se explică prin faptul că oamenii au refuzat „să-și schimbe pielea", așa cum fac crustaceele; cf. miturile

semințiilor Houaïlou și Nemea: „*Le premier couple*", „*Les premiers hommes* " în Leenhardt, *Documents néo-calédoniens*, p. 447–449.

[195] Cf. Senard, *Le Zodiaque*, p. 126.

[196] Cf. Jung, *Libido*, p. 261.

[197] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 150, 158.

[198] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 106; cf. Eliade, *Traité*, p. 150; Jung, *Libido*, p. 6, 96 și urm., 101, 106, 323 și urm., și M. Choisy, *Satan*, p. 443.

[199] Bachelard, *Repos*, p. 282.

[200] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 150; cf. Harding, *op. cit.*, p. 60.

[201] Bachelard, *Repos*, p. 280–281.

[202] Cf. Granet, *Pensée chinoise*, p. 135; cf. Eliade, *Traité*, p. 183. Cf. o frumoasă imagine a *ouroboros*-ului alchimist, în *Anatomia auri* de Mylus, reprodusă în M. Caron și S. Hutin, *Les Alchimistes*, p. 182: „Șarpele care-și mușcă coada indică faptul că sfârșitul Operei stă mărturie începutului".

[203] Citat de Jung, *Libido*, p. 101; cf. Leisegang, *Le mystère du serpent*, Eran, Jahrb., 1939, p. 153.

[204] Bachelard, *Repos*, p. 274.

[205] Cf. *H.G.R.*, I, p. 185; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 23 și urm., 28, 87.

[206] Cf. Eliade, *Traité*, p. 186; Granet, *Civilis. chin.*, p. 206.

[207] În franceză *serein* (n.t.).

[208] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 185, 188.

[209] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 61.

[210] Cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 69–70; cf. *op. cit.*, pl. II, fig. 3, 4; pl. III, fig. 5, 7; cf. O. Viennot, *op. cit.*, p. 182.

[211] Monstrul Cipactli al vechilor mexicani îl poartă în spinare pe Tlaltecutli, „domnitorul pământului"; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 34.

[212] Cf. *supra*, p. 97.

[213] Cf. Zimmer, *op. cit.*, p. 66; cf. Viennot, *op. cit.*, p. 82, 90, 102–104, 121, 171.

[214] Granet, *Pensée chinoise*, p. 135; cf. Eliade, *Traité*, p. 152.

[215] Cf. Granet, *op. cit.*, p. 206; și Eliade, *op. cit.*, p. 184.

[216] Eliade, *op. cit.*, p. 155.

[217] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 47.

[218] Granet, *Pensée chinoise*, p. 135; cf. Harding, *op. cit.*, p. 61.

[219] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 153; cf. Baudouin, *Ame et action*, p. 57.

[220] Cf. Eliade, *Traité*, p. 83; cf. Harding, *op. cit.*, p. 61–62.

[221] Citat de Jung, *Libido*, p. 323.

[222] Cf. Eliade, *Yoga*, p. 243, 247; cf. Jung, *Homme à la découverte de son âme*, p. 336, și M. Choisy, *Satan*, p. 446.

[223] Jung, *Libido*, p. 106; Bachelard (*Repos*, p. 154) relatează legende populare privitoare la șarpele care se introduce în orificiile naturale ale corpului omenesc.

[224] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 106; cf. Eliade, *Traité*, p. 153; Harding, *op. cit.*, p. 61.

[225] Bachelard, *Repos*, p. 287.

[226] Cf. Eliade, *Traité*, p. 253; M. Choisy, *Satan*, p. 445.

[227] Eliade, *op. cit.*, p. 253; cf. *Job*, II, 4–6; cf. *Apoc.*, XII, 10–12.

[228] Cf. *Brhad. Upan*, III, 6.

[229] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 163. Nimeni altul ca Valéry n-a știut să redea mai bine această ambiguitate constitutivă a Parcei; cf. *La Jeune Parque*.

[230] Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 172; cf. Soustelle, *La Pensée cosm. des anc. Mexic.*, p. 36, referitor la zeița Tlazotleotl, divinitate a țesutului, purtând pe frunte diadema de bumbac prinsă în fuse, iar pe nas o podoabă în formă de corn. În plus, această divinitate se subîmparte în 4 divinități, „ixcuinamii", cei patru „fii" de bumbac ai punctelor cardinale.

[231] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 162.

[232] Citat de Krappe, *op. cit.*, p. 122; cf. Eliade, *op. cit.*, p. 163.

[233] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 186.

[234] Krappe, *op. cit.*, p. 103.

[235] Leroi-Gourhan, *Homme et mat.*, p. 101, 103, 262.

[236] Cf. Bréal, *Sémantique*, p. 128.

[237] Minkowski (*op. cit.*, p. 249) acordă o valoare afectivă și pozitivă „podului" care leagă cele două maluri; cf. Leenhardt, *Notes d'ethnol.*, p. 178.

[238] Canguilhem, *Connaiss. de la vie*, p. 76.

[239] *Op. cit.*, p. 77.

[240] *Op. cit., ibidem.*

[241] Cf. R. Guénon, *Le Symbolisme de la croix*, p. 107.

[242] *Tao-Te-King*, XVI, citat de Guénon; *op. cit.*, p. 110; cf. *Lie-Tzeu* Ie; *Tchouang-Tzeu* 18 f.

[243] De la *Çak*: a avea puterea să acționezi, și „*Kra*": a se mișca.

[244] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 232–233.

[245] R. Girard, *Popol-Vuh*, p. 77. Cu privire la jocul „mingii cerești", cf. R. Alleau, *Nature des symboles*, p. 112 și L. Becq de Fouquières, *Les Jeux des anciens*, p. 177.

[246] Cf. Senart, *Le zodiaque*, p. 159; cf. Berthelot, *Astrobiologie*, p, 30, 360.

[247] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 175, 200.

[248] Cf. Krappe, *op. cit.*, p. 85; Dontenville, *op. cit.*, p. 100.

[249] Citat de Harding, *op. cit.*, p. 231; cf. Guénon, *Le Symbolisme de la croix*, p. 89.

[250] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 121.

[251] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 231; Dontenville, *op. cit.*, p. 122.

[252] Cf. Granet, *Pensée chin.*, p. 161, 177, 186, 200, 205, și R. Girard, *Popol-Vuh*, p. 26; cf. *infra*, p. 411 și urm.

[253] Lévi-Strauss, *Anthropol. structurale*, p. 133 și urm. „*Les structures sociales dans le Brésil central et oriental*", și p. 147 și urm., „*Les organisations dualistes existent-elles?*"

[254] Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 190; cf. figurile de la p. 184, 186, 189, 193, 195, 198, 200, 201.

[255] Cf. Lévi-Strauss, *Le Dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique*, în *Anthropol. structurale*, p. 269 și urm.; cf. *H.G.R.*, I, p. 84 142.

[256] Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 196.

[257] Cf. *op. cit.*, p. 203; cf. Lévi-Strauss, *Anthrop. struct.*, p. 156 și urm. Precum pictura la dogoni, cosmetica seminției Caduveo n-ar fi decât o rămășiță estetică a unei cosmologii pierdute, detașate de semnificația sa profundă; cf. Griaule, *Masques dogons*, p. 817.

[258] Cf. *Tristes Tropiques*, p. 254.

[259] Cf. *op. cit.*, p. 246–247.

[260] Cf. *op. cit.*, p. 230; cf. *Anthrop. structurale*, p. 139 și urm.

[261] Cf. în Feuchtwanger, *op. cit.*, pl. 8, masca de argilă a lui Tlatlico, jumătate cap de mort, jumătate cap de om viu, evocă faimosul *Tao-T'ie* chinez și figurile cu dublu sens și cu simetrie axială precum *Kîrtimukha* indo-javanez și *Tiki* polinezian; cf. Lévi-Strauss, *Anthropol. structur.*, p. 286, pl. IX.

[262] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 98.

[263] Léïa, *op. cit.*, p. 44.

[264] Itinerarul carului suscită mai mult decât un simbolism static, și anume un *discursus*, un mit, în general un mit sub forma itinerantă și totalizantă a „dibuirii", a „căutării unității și nemuririi". Cf. Miturile lui Râ, Satni Khâmoïs, Ghilgameș etc. Cf. F. Bar, *Les routes de l'autre monde;* cf. Platon, *Phèdre*, 246, 247–257.

[265] Léïa, *op. cit.*, p. 46.

[266] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 162, 170; cf. *supra*, p. 78; cf. Platon, *Phèdre*, 246 și urm.

[267] Cf. Eliade, *Traité*, p. 253–254; cf. J.-P. Bayard, *Le Feu*, p. 238 și urm.

[268] Cf. M. Bonaparte, *Psychan. et anthropol.*, p. 82.

[269] R. Guénon, *Le Symbolisme de la croix*, p. 48.

[270] Cf. *op. cit.*, p. 69 și urm., p. 54, nota 1.

[271] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 67.

[272] Cf. *op. cit.*, p. 19, 42, 67.

[273] Cf. E. Burnouf, *Le vase sacré*, p. 119 și urm.; O. Viennot (*Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne*, p. 32) subliniază că, o dată cu producerea rituală a focului, *çami*, „arborele mascul" din lemn tare, e așezat peste *açvattha*, lemnul moale, arborele femelă. Cf. Frazer, *Mythes sur l'origine du feu*, p. 233, 244, 265, 270–272; cf. J.-P. Bayard, *Le Feu*, p. 152 și urm.

[274] Cf. *op. cit.*, p. 13 și urm.

[275] *Op. cit.*, p. 15. *Rig Veda*, I, 95–2; III, 29; V, 11, 6; VI, 48. Cf. Viennot, *op. cit.*, p. 54–55 și 174–175.

[276] Harding, *op. cit.*, p. 143.

[277] Bachelard, *Air*, p. 234; cf. Bayard, *Le Feu*, p. 28 și urm.

[278] Cf. Dumézil, *Tarpeia*, p. 106.

[279] Eliade, *Traité*, p. 268–269; cf. J.-P. Bayard, *op. cit.*, p. 235 și urm.

[280] Cf. Frazer, *Rameau*, III, p. 474; Bachelard, *Feu*, p. 68.

[281] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 144–145; cf. J.-P. Bayard, *op. cit.*, p. 34 și urm., 45 și urm. Referitor la focurile de Sf. Ioan, cf. *ibidem*, p. 235 și urm., 252 și urm., cap. XIX, „*Les feux de la St-Jean*" cap. XX, „*St-Jean, emblème du feu*". Cf. P. Naudon, *Les Loges de St-Jean*.

[282] Cf. Leroi-Gourhan, *Homme et matière*, p. 71, cf. fig. 87, 88.

[283] Jung (*Libido*, p. 140) stăruie asupra radicalului *math* sau *manth*, „a produce prin frecare".

[284] Cf. Dumézil, *Tarpeia*, p. 108.

[285] Cf. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 170, 171, 174.

[286] Cf. F.-J. Nicolas, „*Mythes et êtres mythiques des L'éla de la Haute-Volta*" (*Bull. Instit. français Afrique noire*, vol. XIV, nr. 4, oct. 1952), p. 1355 și urm.

[287] Învelișul cutanat al testiculelor (n.t.).

[288] Cf. *op. cit.*, p. 1363 și urm.

[289] *Op. cit.*, p. 69.

[290] *Op. cit.*, p. 100.

[291] Cf. Jung, *Libido*, p. 145; cf. Harding, *op. cit.*, p. 146.

[292] *Brhad. Upan.*, VI, 4, 20; cf. VI, 4, 3; cf. *Rig Veda*, III, 29, 1–3; cf. Harding, *op. cit.*, p. 143; cf. și Eliade, *Yoga*, p. 256, și *Forgerons*, p. 40; cf. J.-P. Bayard, *Le Feu*, p. 181 și urm.

[293] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 62–63; cf. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, p. 107.

[294] Cf. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 69. Cf. în M. Caron și S. Hutin, *op. cit.*, p. 152, 158, figurațiile „nupțiale" ale *conjunctio*-ului alchimic, extrase din *Anatomia auri* de Mylius și dintr-un tratat tantric.

[295] Cf. Bachelard, *Psych. du Feu*, p. 54, 56.

[296] Bachelard, *op. cit.*, p. 54. Am supus noi înșine pe niște elevi din ultimele clase unui test în care trebuiau să se imagineze în situația lui Robinson părăsit pe insulă. Toți fără excepție s-au gândit să reinventeze focul, 85% au făcut apel la un amnar prin frecare, iar 97% dintre aceștia au mărturisit că n-au realizat niciodată practic un atare procedeu.

[297] Bachelard, *op. cit.*, p. 81; cf. Jung, *Libido*, p. 163.

[298] Bachelard, *op. cit.*, p. 84. Referitor la focul alchimiștilor, cf. J.-P. Bayard, *op. cit.*, p. 137.

[299] Bachelard, *Feu*, p. 48.

[300] Cf. Eliade, *Traité*, p. 256–286.

[301] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 101–102.

[302] Cf. Jules Bloch, *Les Tziganes*, p. 28.

[303] Cf. *supra*, p. 221.

[304] Cf. *supra*, p. 216.

[305] Cf. Griaule, *Le Symbolisme des tambours soudanais* (Mélanges d'hist. et d'esth. musicales, 1955), p. 79 și urm. Despre interdicțiile sexuale legate de tobă, cf. Griaule, *Masques dogons*, p. 705.

[306] Cf. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, p. 254 și urm.; cf. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, p. 24, 238 și urm.; cf. articolul lui P. Germain, *La Musique et la psychanalyse (Rev. fr. psychan.*, 1928, nr. 4), p. 751 și urm.; cf. de asemenea Granet, *Pensée chin.*, p. 211; teorie a împărțirii celor 12 tuburi ale muzicii chineze în 6 tuburi „masculine" și 6 tuburi „feminine". „Pe de altă parte, scrie Granet, mitul referitor la cele douăsprezece tuburi face aluzii directe la dansurile sexuale...", cf. *op. cit.*, p. 215. Cu privire la natura psihologică a ritmului în opoziție cu natura intelectuală a armoniei, cf. E. Willems, *Le Rithme musical*, p. 35, 36. Autorul, în conformitate cu F. Gevaert (*Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, Hoste, Gand, 1881, p. 5), relevă valoarea psihologică a formulei grecești care definește ritmul, *arsis-thésis*, diastolă-distolă. Ritmul poate fi sugerat nu numai de mișcările cardiace, dar și de respirație, de mers și de „dragoste (mângâiere, dorință, mișcare a coapselor care devine uneori mai excitantă prin folosirea micilor instrumente sonore)", *ibid.*, p. 111.

[307] B. de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, p. 31; cf. G. Brelet, *Le temps musical*, vol. I, p. 259–364.

[308] Granet (*op. cit.*, p. 214) arată legătura evidentă, în China, dintre calendar și cele 12 tuburi de bambus care produc cele 12 sonorități fundamentale.

[309] Zimmer, *op. cit.*, p. 149; cf. rolul Zeului mexican Macuilxochitl, zeul dragostei, al dansului și al muzicii; cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 42. Cf. J.-P. Bayard, *op. cit.*, p. 72, 175, 205, 216, 218.

[310] J. Cuisinier, *op. cit.*, p. 17–30.

[311] Cf. Griaule, *Masques dogons*, p. 166, 198, 204; Cazeneuve, *Les Dieux dansent à Cibola*, p. 184 și urm.; Leenhardt, *Notes d'ethnographie*, p. 160, 163, 171.

[312] Citat de Leenhardt, *op. cit.*, p. 118.

[313] Granet, *op. cit.*, p. 200, nota 2.

[314] Sublinierea noastră.

[315] Cadran solar, vechi instrument astronomic alcătuit dintr-o tijă verticală care își aruncă umbra pe-o suprafață plană (n.t.).

[316] Cf. Granet, *op. cit.*, p. 319.

[317] Cf. Granet, *op. cit.*, p. 124–209.

[318] Granet, *op. cit.*, p. 210, 220.

[319] Am putea adăuga acestei liste tehnologice instrumentele muzicale „prin frecare": viole, viori etc.; cf. E. Willems, *op. cit.*, p. 115.

[320] Cf. Bachelard, *Air*, p. 231.

[321] Cf. Eliade, *Traité*, p. 245; cf. *Ézech.*, 47; *Apoc.*, XXII, 1–2.

[322] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 80, 90; cf. O. Viennot, *op. cit.*, p. 26, 27, 29, 84, 92.

[323] Cf. *H.G.R.*, I, p. 109, 130, 146, și Eliade, *Traité*, p. 236; cf. Przyluski, *Participation*, p. 41 și *Jérém.*, II, 20, XVII, 1–3.

[324] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 53 și urm. Referitor la *Yupa* (stâlp sacrificial), cf. O. Viennot, *op. cit.*, p. 41–54.

[325] Cf. Piganiol, *op. cit.*, p. 96. Referitor la originea „sabină" a lui Terminus, cf. Grimal, *op. cit.*, articolul *Terminus*.

[326] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 89; cf. *Jérém.*, II, 27: cf. Jung, *Libido*, p. 210; cf. Guénon, *Le Symb. de la croix*, p. 77.

[327] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 126, 130.

[328] Cf. Harding, *op. cit.*, p. 142, 227; cf. Zimmer, *op. cit.*, pl. III, fig. 8, p. 32; cf. O. Viennot, *op. cit.*, p. 26, 27, 84.

[329] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 67, 69 și urm.; cf. O. Viennot, *op. cit.*, p. 35, 44, 45.

[330] Cf. *supra*, p. 129 și urm.

[331] Jung (*Libido*, p. 210) stabilește o apropiere între „Țeapa" – *pallos* – de lemn, simbol al lui Ceres, Latona sau Priap, și „*phalages*", grindă, „*phalos*", luminos, și în sfârșit „*phales*", falus.

[332] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 81, 82, 86; cf. O. Viennot, *op. cit.*, p. 52, 53. Despre bisexualitatea pomului la seminția Canaque („*diro*" și palmieri masculi opuși lui „*taro*" și eritrinelor femele), cf. Leenhardt, *Notes d'ethnologie*, p. 21 și urm. Cf. pl. V, 1; VI, 1, 3.

[333] Cf. Dontenville, *op. cit.*, p. 48.

[334] Cf. Eliade, *Traité*, p. 238–239, 248; cf. despre arborele alchimic, Grillot de Givry, *op. cit.*, p. 324, 388, 395 (fig. II, III, VI), 400, 404, 407, 414; cf. Hutin, *op. cit.*, p. 76.

[335] Cf. Przyluski, *op. cit.*, p. 80; cf. Viennot, *op. cit.*, p. 26, 84.

[336] G. Dieterlen, *Religion des Bambaras*, p. 36.

[337] Eliade, *Traité*, p. 241. Un excelent exemplu de arbore cosmic care leagă cerul de pământ, într-un mit Matako relatat de Métraux și prin care se întrezărește izomorfismul cu focul. Cf. Métraux, *Histoire du Monde*, p. 509.

[338] Cf. Guénon, *op. cit.*, p. 83.

[339] Cf. Bachelard, *Air*, p. 237, 250; cf. A. M. Schmidt, *op. cit.*, p. 14 și urm.

[340] *Bagh. Gîtâ*, XV, 1–3.

[341] Cf. *supra*, p. 297 și urm.; cf. Eliade, *Traité*, p. 239.

[342] Eliade, *Traité*, p. 261, cf. p. 263.

[343] Bachelard, *Repos*, p. 30.

[344] Cf. Eliade, *Traité*, p. 254.

[345] Cf. Cuénot, *L'Evolution biologique*, p. 17, fig. 3, „arborele genealogic al regnului animal".

[346] Cf. *Daniel*, X, 13; II *Esdras*, IV, 26; VI, 20; VII, 12: VIII, 1.

[347] Cf. Langton, *Démonol*, p. 227.

[348] Langton, *op. cit.*, p. 226.

[349] Langton, *op. cit.*, p. 227.

[350] Cf. *supra*, p. 313. Referitor la „pomul răsturnat" și la bibliografia sa vedică, a se consulta O. Viennot, p. 32 și urm.

[351] *Kath. Upan.*, VI, 1; *Maîtri. Upan*, VI, 7.

[352] Cf. Eliade, *Traité*, p. 239–240.

[353] Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 241.

[354] Imnul „*Crux fidelis*", liturghie catolică a Patimilor; cf. Guénon, *Le Symb. de la croix*, p. 80.

[355] Kretschmer, *Körperbau und Charakter;* cf. Bleuler, *Die Probleme der Schizoïdie und Syntonie* (Zeitschrift für die gesam. Neur. und Psych., LXXVIII, 1922).

[356] Cf. Bohm, *op. cit.*, II, p. 397.

[357] Cf. *op. cit.*, II, 446–448.

[358] Cf. *supra*, p. 260.

[359] Cf. Kretschmer, *op. cit.*, p. 102.

[360] Minkowski, *Schisoph.*, p. 31, 33.

[361] Cf. *supra*, p. 326 și urm.

[362] Sartre, *L'Imaginaire*, p. 244.

[363] Cf. Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, I, p. 272, 279.

[364] Cf. B. de Schloezer, *op. cit.*, p. 124. Reluând terminologia lui Lupasco, putem spune că e vorba aci de-un „antagonism" armonic.

[365] Cf. Freud, *Psych. de la vie quotidienne*, p. 55 și Ch. Odier, *Le problème musical et le point de vue de l'origine* (în *La sem. litt.*, ianuarie-februarie 1924).

[366] Cf. A. Michel, *op. cit.*, p. 164, 210.

[367] Cf. Teoria semnelor expresive la J.-S. Bach, în A. Pirro, *Esthétique de J.-S. Bach*, p. 10–15, 32–47 și urm.

[368] Cf. *supra*, p. 178 și urm.

[369] A. Michel, *op. cit.*, p. 215. Această părere a lui A. Michel ni se pare exagerată întrucât muzica face întotdeauna apel la o morfologie spațială, de n-ar fi decât prin măsură și ritm; cf. E. Willems, *op. cit.*, p. 89, cap. II, § 7, *La musique et l'espace*.

[370] Cf. Berthelot, *op. cit.*, p. 378.

[371] Cf. *op. cit.*, p. 155, 163.

[372] *Op. cit.*, p. 163.

[373] E. Souriau a evidențiat cum se cuvine în universul dramatic această „tensiune interumană", această „interferență" care, în armonia operei teatrale, constituie dinamismul specific al funcției dramatice; cf. Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, p. 48, 49, 55, 94. Nu trebuie confundată această dialectică a antagonismelor cu eliminarea antitetică.

[374] Cf. W. R. Spalding, *Manuel d'analyse musicale*, p. 179.

[375] Referitor la aspectul sintetic al romanului și al „momentului romanesc", cf. G. Durand, *Le Décor mythique*, „Concluzia".

[376] E. Souriau a realizat un excelent studiu al acestui „sistem de combinații dramatice"; cf. E. Souriau, *op. cit.*, p. 94 și urm.: „N-ar exista totuși dramă dacă tendința n-ar întâlni nici un obstacol..., forța tendinței nu e dramatică decât dacă întâmpină o rezistență".

[377] Cf. *supra*, p. 283.

[378] Spengler, *op. cit.*, I, p. 63, 118.

[379] Cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 143 și urm.

[380] Cf. *op. cit.*, p. 127 și urm., 147 și urm.

[381] Cf. *op. cit.*, p. 154, 157–158.

[382] Cf. *op. cit.*, p. 141–142; cf. *supra*, p. 241 și urm.

[383] Cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 170; *Servius*, p. 65–68; 190.

[384] Cf. Cellier, *op. cit.*, p. 47–51.

[385] Michelet, *Histoire de la Révolution française*, IV, 1 p.

[386] Cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 172; *Servius*, p. 65; *J.M.Q.*, III, p. 181.

[387] Cf. R. Girard, *op. cit.*, p. 31.

[388] Cf. Dumézil, *Indo-Europ.*, p. 240.

[389] *Op. cit.*, p. 241; cf. J. Guitton, *Le Temps et l'Éternité chez Plotin et saint Augustin*.

[390] Cf. Eliade, *Forgerons*, p. 179.

[391] *Op. cit.*, p. 180. Alchimia e de fapt modelul occidental și oriental al unui progres spre un țel biruitor al dramei chymice, astrobiologia nu e decât făgăduiala unei întoarceri.

[392] Cf. *supra*, p. 54 și urm. Cf. P. Ricœur, *op. cit.*, p. 153, noțiunea de „Simbol primar".

[393] Cu toate că ar fi interesant de constatat felul în care un mit *stricto-sensu* anexează în treacăt evenimentele istorice importante, cum o dovedește compararea unui mit caledonian relatat de Leenhardt cu lecțiunea sa istorică relatată de P. Lambert; cf. Leenhardt, *Documents néo-calédoniens*, p. 60–65; cf. P. Lambert, *Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens*, p. 301; cf. Krappe, *op. cit.*, p. 328 și urm. Contrar credinței evhemerismului (doctrină conform căreia zeii păgânismului sunt personaje umane divinizate după moartea lor, n.t.), nu documentul istoric e cel care provoacă mitul, ci structurile mitice sunt cele care captează și informează documentul arheologic.

[394] Cf. J.-P. Bayard, *Histoire des légendes*, p. 10.

[395] Cf. Lévi-Strauss, *Structure et Dialectique*, în *Anthropologie structurale*, p. 257 și urm.

[396] Lévi-Strauss, *La Structure des mythes*, în *Anthrop. struct.*, p. 320. După cum recunoaște autorul însuși, „apropierea mitului de limbaj nu rezolvă nimic".

[397] Reintegrare cu totul relativă, deoarece sincronismul, supraîncărcând un mit, anulează cât de cât linearitatea diacronică.

[398] Cf. *supra*, p. 28 și urm.; cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 105 și urm., în care autorul minimalizează legea lingvistică a arbitrariului semnului.

[399] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 232. Cf. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 206, în care admite o dată cu Saussure că „arbitrarul semnului comportă grade".

[400] *Anthrop.*, p. 233; cf. polemica cu G. Haudricourt și G. Granai. *Op. cit.*, p. 95.

[401] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 233.

[402] Același termen de pachet e folosit într-un sens foarte apropiat de cel conferit de noi de către Leroi-Gourhan, în *La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques*, *op. cit.*, p. 308.

[403] Cf. J. Soustelle, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains*, p. 9.

[404] Am arătat că procesul muzical e de aceeași esență cu discursul mitic. Ele nu depind unul de altul, ci se clasează în aceeași grupă de structuri sintetice.

[405] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 252.

[406] Cf. *op. cit.*, p. 229

[407] *Op. cit.*, 255. E teza dezvoltată în *La Pensée sauvage*.

[408] Cf. polemica cu Gurvitch, în Lévi-Strauss, *Anthropol. structurale*, p. 354; cf. *supra*, p. 54—55.

[409] Cf. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, p. 37, 48, 82.

[410] Lévi-Strauss, *Les Mathématiques de l'homme*, în *Bull. intern. des sciences soc.*, Unesco, vol. 6, nr. 4, republicat în *Esprit*, nr. 10, 1956, p. 529 – 532; cf. Gurvitch, *Le Concept de structure sociale (Cahiers intern. de soc.*, vol. 19, anul II, 1955, p. 14, 17, 19); cf. Lévi-Strauss, *Les Mathématiques et les sciences sociales*, în *Bull. intern. des sciences soc.*, p. 647.

[411] Cf. Piaget, *Epistém. génétique*, I, p. 77–80.

[412] Cf. *infra*, p. 381 și urm.

[413] Cf. Lévi-Strauss, *Les Math. et les sciences soc.*, p. 647 și urm.

[414] E ceea ce recunoaște pe deplin lingvistica însăși, care-și dă seama că e mai greu să formalizezi și chiar să formulezi structurile sintactice, și cu atât mai mult cele semantice, decât cele ale fonologiei. De fapt, termenul de structură nu începe să fie bine aplicat, în lingvistică, decât la nivelul lexicului. Cf. P. Guiraud, *La Sémantique*, p. 68; Matoré, *Méthode de lexicologie*, p. 15, 22, 61, 65. Cf. Saussure, *op. cit.*, p. 183.

[415] Lévi-Strauss, *Structure des mythes*, p. 236.

[416] *Op. cit.*, p. 245 și urm.

[417] *Op. cit.*, p. 248.

[418] Cf. *supra*, p. 284 și urm.

[419] Cf. G. Durand, *Lucien Leuwen ou l'heroïsme a l'envers*.

[420] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 254.

[421] Cf. Eliade, *Images et Symboles*, p. 73, și *Mythe de l'éternel retour*, p. 83 și urm.; cf. Griaule, *Masques dogons*, p. 774.

[422] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 254.

[423] Cf. R. Girard, *Le Popol-Vuh*, *op. cit.*, p. 32, 38, 43, și J. Soustelle, *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains*, p. 14–18.

[424] Cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 223.

[425] Cf. *supra*, p. 86.

[426] Cf. Leenhardt, *Documents néo-calédoniens*, p. 421–428: „*Le Cadet de Mèjeno*" și „*Le Cadet de Taou*", cf. și p. 466, „*Les Femmes du polygame*".

[427] Cf. S. Comhaire-Sylvain, *Les Contes haïtiens*, vol. I.

[428] Cf. J. Nicolas, *Mythes et êtres mythiques des L'éla de la Haute-Volta*, *op. cit.*, p. 1370 și urm.

[429] Cf. Griaule, *Les Masques dogons*, p. 702.

[430] Leenhardt, *op. cit.*, p. 426, „*Le Cadet de Taou*".

[431] Cf. J. Nicolas, *op. cit.*, p. 1376.

[432] Cf. Griaule, *op. cit.*, p. 703: „În povestea asta păstorul pierde pentru că n-a săvârșit binele"; cf. J. Guiart, *Contes et légendes de la Grande Terre*, p. 17 și urm.
[433] S. Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 75.
[434] *Op. cit.* (Lecțiunea Rep. Dominicană și Batlaping), p. 17.
[435] Cf. *supra*, p. 195 și urm.
[436] Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 15 (Brazilia).
[437] Cf. Leenhardt, *op. cit.*, p. 421–426.
[438] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 19.
[439] *Op. cit.*, p. 24 și 71.
[440] Leenhardt, *op. cit.*, p. 423.
[441] Cf. F. Bar, *Les Routes de l'autre monde*. În colecția de basme a lui Comhaire-Sylvain, scufundarea, îngroparea e foarte adeseori înlocuită cu o vădită aluzie la infern: sate ale „Orfanilor de mamă" (versiune Bulu, p. 45), „tărâm al duhurilor" (versiune Benga, p. 47), inferne acvatice (Batlaping, p. 51), „tărâm al morților" (Dschagga, p. 51), mai rar „călătorie la Dumnezeu" (Nyassaland, p. 55).
[442] Cf. *supra*, p. 201 și urm.
[443] *Op. cit.*, p. 7.
[444] Cf. *supra*, p. 244 și urm.
[445] Leenhardt, *op. cit.*, p. 427.
[446] Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 31.
[447] *Op. cit.*, p. 8, 34.
[448] Cf. *supra*, p. 247 și urm.
[449] Cf. *op. cit.*, p. 16, 22.
[450] Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 2–3; Griaule, *op. cit.*, p. 702.
[451] Leenhardt, *op. cit.*, p. 428.
[452] Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 36.
[423] J. Nicolas, *op. cit.*., p. 1376.
[454] Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 13, 20.
[455] *Op. cit.*, p. 43 (versiunea Bene-Mukuni).
[456] Cf. J. Nicolas, *op. cit.*, p. 1382.
[457] Cf. *supra*, p. 230 și urm.
[458] Cf. *supra*, p. 244 și urm.
[459] Cf. *supra*, p. 317 și urm.
[460] Cf. Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 51, 144.
[461] *Op. cit.*, p. 209 și urm.
[462] *Op. cit.*, p. 217.
[463] Cf. *op. cit.*, p. 236, 239, 248.
[464] Cf. *supra*, p. 78, 85 și urm., 205 și urm.
[465] Inversăm cele două moduri ale *Formei* 1 așa cum au fost clasate de Comhaire-Sylvain. Seria de tip *Oaia*, în care soția e devorată, ni se pare mai puțin eufemică decât cea de tip *Domangage*. Vom clasa tipurile de basme colecționate de Comhaire-Sylvain în ordinea următoare: *Năpârca* (caz extrem în care soția devorată moare), *Domangage, Miroté, Oaia, Noua Năpârcă, Trei Câini, Razcouiss Macaq* și *Viteazul*.

[466] *Op. cit.*, p. 85, 116, 129, 201, 239. În toate lecțiunile chiliene, africane (Lamba), indiene (Arowaq, Choco, Pamné sau Tepecano) sau chiar provensale e o interdicție similară celei din vechile mituri mediteraneene: Psyché, Euridice, Pandora; cf. versiunea neo-caledoniană „*Femeia Pește*", în Leenhardt, *op. cit.*, p. 470.

[467] Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 209.

[468] Cf. *op. cit.*, p. 30, 67, 178.

[469] Cf. *supra*, p. 211.

[470] Cf. *op. cit.*, p. 248.

[471] Cf. *op. cit.*, p. 171, 172, 175.

[472] *Op. cit.*, p. 226, tipul de basm „*Cei Trei Câini*", în care câinii sunt victimele soțului cel rău. Li se dă foc, dar, mulțumită unui os păstrat într-o cutiuță și căruia i se adaugă niște grăunțe, un ac și-un fir de păr (gulliverizare), vor fi înviați.

[473] *Op. cit.*, p. 64, 173, 177.

[474] *Op. cit.*, p. 9, 209, 217.

[475] *Op. cit.*, p. 51, 144, 217, 220, 248.

[476] *Op. cit.*, p. 221.

[477] *Op. cit.*, p. 52 (Republica Dominicană).

[478] *Op. cit.*, p. 57.

[479] S. Comhaire-Sylvain, *op. cit.*, p. 154.

[480] *Op. cit.*, p. 51, 124, 159.

[481] *Op. cit.*, p. 30, 178.

[482] Cf. Przyluski, *La Grande Déesse*, p. 65.

[483] Cf. E. Dardel, *La Signification du mythique*, în „*Diogène*", nr. 7, 1954.

[484] Cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 225.

[485] Cf. Dumézil, *Les Dieux des Germains*, p. XIII.

[486] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 225.

[487] Lévi-Strauss, *Structure ei Dialectique, op. cit.*, p. 257.

[488] L. Dumont, *La Tarasque*, p. 25–117. Cf. de asemenea rolul povestirii paralel cu cel al desenului în testul arhetipal al lui Yves Durand (în *Cahiers intern. de symbolisme*, nr. 4, 1963).

[489] L. Dumont, *op. cit.*, p 139–170.

[490] *Op. cit.*, p. 223.

[491] *Op. cit.*, p. 225.

[492] Preferăm în mod hotărât termenul de *izotopism* în loc de *izomorfism* folosit de Ch. Baudouin, a cărui rădăcină supărătoare amintește prea mult vacuitatea formei. Cf. Baudouin, *Psychan. de V. Hugo*, p. 202; cf. *supra*, p. 34.

[493] Cf. Soustelle, *op. cit.*, p. 63–65.

[494] Nu credem, într-adevăr, într-un atare domeniu, că istoria și geografia trebuie să fie solicitate „mai întâi"; cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 273. Întrucât documentul fantastic scapă istoriei într-o și mai mare măsură decât documentul tehnologic, cf. Leroi-Gourhan, *Homme et Matière*, p. 18.

[495] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 225. Cf. *La Pensée sauvage*, cap. VIII, „*Le Temps retrouvé*".

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CARTEA A TREIA

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ELEMENTE PENTRU O FANTASTICĂ TRANSCENDENTALĂ

Speculația filosofică aparține țelurilor pe care și le propun științele omului: ea n-ar putea trece cătuși de puțin drept un instrument de investigare.

A. LEROI-GOURHAN, *Archéologie du Pacifique Nord*, p. 514.

Dar chiar de n-ar mai rămâne... decât niște măști golite de sens, niște picturi neînțelese și niște dansuri lipsite de obiect, nu e mai puțin cert că, la acest popor, îndărătul tuturor acestor forme și tuturor acestor ritmuri, stă cuibărită voința lui de-a dăinui, voință care-i vine în clipa când, după spusele lui, ia cunoștință de descompunerea adusă de moarte.

M. GRIAULE, *Masques dogons*, p. 819.

I. UNIVERSALITATEA ARHETIPURILOR

Ne propuneam, în introducerea[1] acestei cărți, să ducem la bun sfârșit o descriere realmente fenomenologică a conținuturilor imaginației făcând apel, fără altă preferință în afară de-o preferință metodologică a imperativelor bio-psihice, la totalitatea traseului antropologic. Refuzând separarea conștiinței imaginante de imaginile concrete care-o constituie semantic, optam în mod deliberat pentru o fenomenologie împotriva psihologismului ontologic de tip reflexiv. Această voință descriptivă trebuia să ne ducă la o analiză, apoi la o clasificare structurală a diverselor conținuturi posibile ale imaginarului. Astfel am arătat cum cele trei reflexe dominante care ne serviseră drept fir conducător psihologic în ancheta noastră repartizau trei mari grupuri de scheme, schemele diairetice și verticalizante pe de o parte, simbolizate prin arhetipurile *sceptrului* și *spadei*, izotopi ai unui întreg cortegiu simbolic, pe de altă parte schemele coborârii și ale interiorizării simbolizate prin *cupă* și componenții ei simbolici, în sfârșit, schemele ritmice, cu nuanțele lor ciclice sau progresiste, reprezentate prin *roata* denară sau duodenară și *bastonul* înmugurit, pomul. Grupasem această tripartiție în două regimuri, unul *diurn*, cel al antitezei, celălalt *nocturn*, cel al eufemismelor propriu-zise. Apoi am arătat cum aceste clase arhetipale determină niște genuri structurale și descrisesem *structurile schizomorfe*, *structurile mistice* și în

cele din urmă *structurile sintetice* ale imaginarului. Pornisem de la ipoteza semanticității imaginilor, și-am constatat în tot cursul acestui studiu cât de fructuoasă e această ipoteză: simbolurile și grupările izotope care le leagă ne-au apărut ca fiind direct revelatoare de structuri. Cu alte cuvinte, imaginarul, într-un anumit sens, nu ne trimite decât tot la el, și ne-am fi putut mulțumi cu clasificarea stabilită anterior[2]. Totuși, dacă o atare convergență a rezultatelor, dacă o totală verificare a semantismului imaginilor e posibilă, e necesar să ne punem întrebări cu privire la sensul care poate fi indus dintr-o concordanță atât de generală. Nu există o Cheie a Viselor, dar visele în ansamblul lor și prin structurile lor coerente manifestă o realitate al cărei sens global poate fi identificat. Cu alte cuvinte, ne rămâne să studiem sensul semantismului imaginar în general. Și dacă am refuzat să vedem în imagine semnul vulgar al unei realități psihologice sau al unei realități extrinseci conștiinței, trebuie totuși să ne întrebăm acum cărui demers ontologic îi corespunde semantismul în general. Înseamnă a trece de la morfologia clasificatoare a structurilor imaginarului la o fiziologie a funcției imaginației[3]. Înseamnă a schița o filosofie a imaginarului, pe care am putea-o numi, așa cum sugerează Novalis, o *fantastică transcendentală*[4]. Și această expresie n-ar fi simplu joc de cuvinte, dacă am putea arăta acum că această funcție imaginativă e motivată nu de lucruri, ci de-un mod de-a încărca universal lucrurile cu un al doilea sens, cu un sens care ar fi lucrul cel mai universal distribuit din câte sunt pe lume. Cu alte cuvinte, dacă am putea dovedi că există o realitate identică și universală a imaginarului.

Înainte de-a putea trage o astfel de concluzie filosofică, trebuie totuși să înlăturăm două obiecții care mai pot fi formulate împotriva transcendentalității conștiinței imaginante: și anume că cele două regimuri care structurează această conștiință sunt exclusive unul față de celălalt și că, în realitate, noțiunea de funcție imaginantă conține două realități psihologice antagoniste, care se opun, de pildă, în tipurile de reprezentare diferențiate de psihologia caracterologică sau în fazele simbolice diferențiate de istoria iconografiei și a beletristicii. Putem încerca să obiectăm că aceste realități antagonice sunt concretizate de motivații pur fenomenale, desigur nu de motivații *a priori*, ca acelea pe care le respingeam la începutul acestui studiu, ci de motivații pe care le putem induce din studiul fenomenologic al imaginației.

Cu alte cuvinte, departe de-a fi *a priori* universală, funcția imaginantă ar fi motivată de cutare sau cutare tip psihologic definit, iar conținutul imaginar de cutare sau cutare situare în istorie și în timp. Acestea sunt cele

două obiecții aduse arhetipologiei transcendentale de către tipologie și istorie, obiecții pe care trebuie să le examinăm acum.

* * *

Cele trei mari grupuri de structuri ale fantasticii pe care le-am descris ne-ar putea face să credem că e vorba de tipuri psihologice de reprezentare exclusive unele față de altele, și să ne îndemne să credem că arhetipologia nu e altceva decât o tipologie. Cu atât mai mult cu cât numeroase caractere ale diferitelor tipuri psihologice coincid cu cele ale diverselor regimuri ale imaginii. Acel *tender minded*, descris de James[5], nu întrupează oare exemplar *Regimul Diurn* al imaginii? Ca și imaginația schizomorfă, *tender minded*-ul își reglează reprezentările conform unor principii abstracte, e intelectualist, idealist, lesne dogmatic. Și mai ales *Regimul Diurn* și *Regimul Nocturn* nu coincid oare reciproc cu cele două tipuri psihologice celebre, așa cum le-a descris Jung[6]? În sfârșit, oare nu semnalasem chiar noi[7] o anumită înrudire între *Regimul Diurn* al imaginii și reprezentările schizofrenicilor?

Trebuie remarcat mai întâi că tipologiile citate nu coincid niciodată complet cu regimurile imaginii, așa cum le-am descris.

Pentru James[8], de pildă, raționalistul ar fi înainte de toate „monist" și „sentimental", caractere incompatibile cu aspectul diairetic și polemic al structurilor diurne pe care le polarizează arhetipul spadei și schemele antitetice. Cât despre segregarea și clasificarea persoanelor în tipuri ireductibile unele la celelalte, așa ceva nu s-a susținut niciodată cu-adevărat. Mai întâi pentru că segregarea tipologică ar conduce la un adevărat rasism caracterologic care ar fragmenta specia umană în elemente eterogene și ar interzice orice comunicare între conștiințe. Până și Jung, care totuși „greșește când stabilește o graniță prea distinctă între lumea exterioară și lumea interioară"[9], între universul intravertirii și cel al extravertirii, recunoaște că „fiecare tip... are în el o tendință foarte marcată să compenseze caracterul unilateral al tipului său...". Jung face categorica precizare că propria sa tipologie nu e o caracterologie și că cele două funcții, introversivă și extraversivă, sunt întotdeauna prezente, „o atitudine tipică nu indică așadar niciodată decât o predominanță relativă..."[10]. La drept vorbind, termenul de „tip" folosit de Jung se pretează la confuzii și-ar fi mai bine să-l înlocuim cu cel de „factor"[11], care admite competiția și pluralul în cadrul aceluiași fenomen. Chiar în cazurile psihologice cele mai extreme, când boala pare a privilegia, caricaturizând-o, cutare sau cutare trăsătură tipică, suntem într-adevăr nevoiți să constatăm că tabloul patografic nu e chiar atât de

limpede pe cât se credea. Însăși psihiatria e nevoită să facă apel la noțiuni ca „psihoze atipice" sau „psihoze asociate", atât de complexe sunt sindroamele și atât de aberant folosesc niște simptome clasificate la rubrici din punct de vedere teoretic opuse[12]. Cu atât mai mult în stările psihice zise normale nu există niciodată o despărțire categorică a regimurilor imaginii. Structurile schizomorfe, mistice și simbolice sunt, ca să folosim o expresie pe care Krasnuschkine și Minkowska[13] o aplică schizoidiei, sintoniei și epileptoidiei, „trei direcții fundamentale după care se desfășoară și înflorește viața omenească". Acești „factori" constituie împreună rădăcinile oricărei conștiințe normale și n-au altă realitate decât cea metodologică prin forța[14] de coerență pe care-o introduc respectiv în câmpul conștiinței. Motivând constelații în conștiință, ei nu sunt determinisme absolute pentru totalitatea comportamentului: am văzut cum conștiința se poate converti de la un regim la altul.

„Caracterele" psihice nu sunt nici ele imuabile, și psihologii recunosc că pot varia în cursul evoluției ontogenetice sub presiunea unor traumatisme și-a unor crize inevitabile. Există motivații externe de „îngustare" sau, ca să utilizăm terminologia lui Rorschach, de „coartare"[15], sau dimpotrivă, de „dilatare" a comportamentului ca și a câmpului imaginilor. Cu alte cuvinte, regimul imaginilor nu e îngust determinat de orientarea tipologică a caracterului, dar pare influențat de factori evenimențiali, istorici și sociali, care dinafară solicită cutare sau cutare înlănțuire a arhetipurilor, suscită cutare sau cutare constelație. Pe de altă parte, comportamentul caracterial al personalității nu coincide în mod obligatoriu cu conținutul reprezentărilor. Remarcasem[16] că foarte adesea reprezentarea și conținutul ei imaginar, oniric sau artistic poate dezminți în mod radical comportamentul general al personalității. Imaginația lui Lautréamont nu corespunde comportamentului lui Isidore Ducasse[17], și dacă admitem împreună cu Jaspers că psihoza de care suferă Van Gogh e schizofrenică, întreaga operă a acestui pictor dezminte caracterele psihologice ale acestei[18] psihoze și constituie un model de imagistică mistică. Psihanaliza a pus satisfăcător în evidență aceste ciudate fenomene de „compensare" reprezentativă în care imaginea are drept misiune să suplinească, să contrabalanseze sau să înlocuiască o atitudine pragmatică. Bogăția și regimul imaginației pot foarte bine să nu coincidă cu aspectul general al comportamentului sau al rolului psiho-social. Și aici, cu un personaj de „câteva centime" putem avea o imaginație de-o sută de mii de franci. În domeniul atât de complex al antropologiei trebuie să ne ferim de sistematizările facile ale tipologiei care silește opera de artă, sau acea schiță a operei de artă care e imaginea, să se conformeze comportamentului pragmatic. Muzica de-o mistică seninătate a lui J.-S. Bach a fost compusă

de-un funcționar, om de viață, iute la mânie, amator de mâncare bună, iar operele cele mai terifiante ale lui Goya au fost gravate sau pictate chiar în clipa când artistul învinsese angoasa neurastenică. În sfârșit, există întotdeauna o ordine preferențială subiacentă oricărei clasificări tipologice: James îl opune pe „delicat" barbarului[19], iar pentru Jung introversiunea pare a avea cea mai mare valoare pentru că are cea mai mare bogăție psihică. Ar trebui atunci, înainte de orice luare în considerare a tipologiei, să se examineze cărui tip aparține tipologistul...

Dacă psihologia diferențială nu e suficientă pentru a situa arhetipologia, ne putem întreba, întrucât cele două mari regimuri arhetipale par să graviteze reciproc în jurul unui model ideal de sexualitate, dacă nu cumva constelațiile simbolice nu corespund pur și simplu unor tipuri de reprezentare diferențiate după sex. Nu cumva există un determinism al imaginilor și o segregație a schemelor având drept punct de plecare atitudinea sexuală a partenerilor unui cuplu? *Regimul Diurn* ar fi astfel modul curent de reprezentare al conștiinței masculine, în timp ce *Regimul Nocturn* ar fi cel al reprezentărilor feminine. Or, și aici ne vom afla în fața aceluiași indeterminism tipologic descoperit în legătură cu relațiile caracterului psihic și al conținutului imaginației. Imaginile nu coincid cu rolul sau cu comportamentul psiho-social, după cum nu coincid nici cu consensul sexual. Un mascul n-are în mod obligatoriu o viziune virilă asupra Universului. După Jung, ar exista chiar o inversiune completă în imaginea pe care individul și-o face despre eul său în raport cu determinarea psihologică a sexului[20]. Orice individ fiind ca atare un androgin psiho-fiziologic, poate manifesta, atât în vise, cât și în proiecțiile imaginare ale stării de veghe, o fantastică sexuală fără punct de contact cu sexualitatea sa fiziologică. Fiecare mascul e stăpânit de potențialități reprezentative feminizante, *anima*, și fiecare femeie posedă dimpotrivă un *animus* imaginar[21]. Dar mai e ceva: în spatele acestei inversări a „sexului sufletesc" se ascunde în realitate o „diversitate inepuizabilă" de manifestări[22]. Căci imaginea sufletului poate fi la rându-i valorificată pozitiv sau negativ: „*Anima* poate să apară la fel de bine în postură de blândă fecioară sau de zeiță, de vrăjitoare, de înger, de demon, de cerșetoare, de prostituată, de soție, de amazoană..."[23]. Ce să însemne asta? Ce altceva decât că un indeterminism sexual impune practic alegerea arhetipurilor și că nu trebuie să vedem în categoriile psiho-sexuale ale lui Jung decât definiția teoretică a unui element normal, a unei reprezentări normative a sufletului, de la care pornind, toate combinațiile practice sunt posibile. Cine nu-și dă seama, de pildă, că pentru masculul uman imaginarea unei *anima* în chip de vrăjitoare înfricoșătoare sau dimpotrivă sub înfățișarea liniștitoare a unei

fecioare neprihănite sau a mamei protectoare polarizează dezvoltarea imaginară și mitică a două regimuri diametral opuse? Vrăjitoarea reclamă un comportament imaginar diairetic, în timp ce fecioara sau mama suscită constelații mistice și temele intimității și ale repaosului. Important e nu atât conceptul general de *anima*, cât conținutul material și semantic atribuit acestei imagini. În ultimă analiză, *animus* și *anima* nu apar decât ca termeni taxinomici comozi, iar regimul imaginii nu e motivat până la urmă de imaginea sexuală a sufletului: feminitatea ca și virilitatea își are, după cum am văzut, locul în toate regimurile. Cu atât mai mult cu cât psihologia introduce un al treilea element: „Persona" sau atitudinea obișnuită exterioară a individului, Persona pe care o motivează comportamentul sexual fiziologic, dar pe care individul o poate pierde când e dominat de imaginea sufletului, așadar Persona masculină se efeminizează, în timp ce, dimpotrivă, cea feminină se virilizează[24]. Regăsim la nivelul Personei sexuale marea regulă semantică a confuziei dintre sensul activ și sensul pasiv al verbului și al acțiunii: reprezentarea imaginară e putere generală de-a te pune în locul celuilalt și de-a nu reține decât sensul verbal sau factiv prin excluderea modalităților pasive sau active.

În sfârșit, Jung recunoaște până la urmă că aspectul imaginii sufletului – dacă nu sexul său – e mai degrabă motivat de moravurile și de presiunile sociale decât determinat fiziologic. De pildă culturile patriarhale ar contribui la întărirea forței *animus*-ului și ar refula *anima;* tot astfel societatea occidentală, care tolerează o poligamie de fapt din partea masculului, suscită la aceasta o *anima* unificată, elfică și sacralizată, în timp ce femeia, a cărei Persona e constrânsă la monogamie, va avea un *animus* polimorf[25]. Imaginea sufletului ar depinde așadar mai mult de factori culturali decât de imperative fiziologice. Așa cum o tipologie caracterologică nu putea da socoteală de regimurile imaginarului și de proiecțiile iconografice, o tipologie a sexelor nu poate explica alegerea cutărei sau cutărei constelații de imagini. Psihologic vorbind, după cum reflexologia ne lăsa s-o presimțim, imaginația umană pare lipsită de orice predeterminare categorială, și se poate vorbi, dincolo de somațiile caracterului sau ale sexului, despre o universalitate a imaginarului pe care nu vine s-o dezmintă decât excepția patologică în care imaginația pare blocată în cutare sau cutare structură exclusivă. Trebuie să examinăm acum dacă transcendentalitatea psihologică a imaginarului și universala potențialitate a structurilor imaginii nu s-ar estompa în fața presiunilor ce emană din mediul cultural, ce emană din istorie. Dacă, psihologic vorbind, există o atipicalitate psihologică a imaginarului,

izotopismul și polarizarea imaginilor în jurul anumitor arhetipuri nu s-ar datora oare evenimentelor culturale?

* * *

Nu e cazul să revenim asupra celor ce-am spus deja[26] cu privire la raporturile reciproce, în cadrul traseului antropologic, dintre mediul tehnic înconjurător și natură în geneza imaginilor, ci mai degrabă să ne punem întrebări în legătură cu condiționarea pe care ar putea s-o provoace anumite mituri și imagini deja elaborate și vehiculate de consensul social și istoric. Se poate considera într-adevăr, împreună cu Jung, că o tipicalitate socio-istorică vine să ia locul atipicalității psihologice și să dicteze preponderența cutărui sau cutărui regim al imaginii. Totuși trebuie să precizăm bine ce înțelegem prin presiune istorică: nu e vorba decât de presiunea evenimențială a ideologiilor unui moment dintr-o civilizație, și pentru a semnifica această presiune preferăm s-o denumim mai degrabă „pedagogie".

Trebuie mai întâi să remarcăm câți gânditori atât de diferiți cum sunt istoricii, filosofii istoriei, esteticienii au semnalat faptul că regimurile imaginarului se localizează foarte precis în cutare sau cutare fază culturală, și că arhetipurile se întind ca o pată de ulei într-o epocă dată în conștiința unui grup social dat. Astfel, Ostwald[27] ajunge să denumească cele două mari grupe ale tipologiei sale privind marile personalități prin vocabule împrumutate din istoria culturală: „clasici și romantici", bipartiție corespunzând *grosso modo* cu privilegiul alternativ al celor două regimuri ale imaginarului. De asemenea, istoricii gândirii sunt frapați de alternanța istorică a raționalismului și a empirismului, a mentalităților asertorice și apodictice[28], a dualismelor transcendenței radicale sau, dimpotrivă, a monismului și a imanenței[29]. Tocmai această disociere în ere mitice psiho-sociale îngăduie studiilor de literatură sau de istorie a filosofiei să claseze din punct de vedere istoric viziunile despre lume[30] și să facă din concepțiile și imaginația unui autor o adevărată modă coextensivă a unei întregi epoci. Astfel Guy Michaud a studiat oscilațiile modelor idealiste și realiste din istoria literaturii, arătând că frecvența acestor „nopți" și acestor „zile" ale istoriei, arătând că punctele de inflexiune dialectice se situează aproximativ din jumătate în jumătate de generație[31]. Tot astfel iconografia urmează mode bine diferențiate: abstractizare, realism al figurilor, impresionism, expresionism constituie faze istorice și iconografice care permit să se realizeze coincidența clasificării operelor de artă cu motivațiile psiho-sociale ale unei epoci determinate[32]. Acestei presiuni pedagogice i-ar

fi supuse nu numai sistemele filosofice, științifice și iconografice, ci chiar cazurile extreme de tipificare, și anume nevrozele și psihozele. Structurile patologice ar fi favorizate de „spiritul dominant" în cutare sau cutare epocă: isteria și fantasmele ei ar constitui apanajul secolului al XVIII-lea, în vreme ce al nostru ar avea parte de schizofrenie[33].

Interpretarea dată acestui fenomen de presiune pedagogică este în general aceea a unei pedadogii negative. Forme, mituri și imagini oficiale ar refula aspirațiile fantastice străine regimului lor. Astfel, de pildă, geometrismul abstract al iconografiei primitivilor ar fi expresia unei „imense nevoi de liniște", în opoziție cu lotul de credințe, mituri și adevăruri pe care îl impune lupta aspră pentru viață. Abstractizarea imaginilor și geometrizarea lor ar apărea atunci când omul e obosit de terorile în fața naturii și de construcțiile epice, existențiale sau istorice[34]. Această abstractizare iconografică, acest geometrism al figurilor ar apărea din nou în mod firesc ori de câte ori necesitățile vitale ar deveni prea imperative: arta non figurativă contemporană, anunțată de natura moartă cézanniană sau cubistă, s-ar îndepărta atât de expresionismul figurii umane, cât și de realismul care obsedează mai mult sau mai puțin orice peisaj. Vastă mișcare picturală care, la începutul acestui secol, întoarce spatele senzorialului și percepției pentru a ajunge la stilizare și intelectualism[35]. Eventuala fericire pe care aceste generații o caută în artă „nu constă, scrie Worringer[36], în a se prelungi în lucrurile lumii exterioare, în a se savura pe sine în ele, ci în a smulge fiecare obiect particular extern arbitrariului său..., în a-l eterniza apropiindu-l de forme abstracte și în a descoperi astfel un punct de oprire în goana fenomenelor". După Jung, soarta culturilor „orientale", și în special a budismului, ar consta și ea din fuga prin introversiune și *Spaltung* de cotropirea înspăimântătoare a *Karmei*. „Abstractizarea ar fi o funcție care luptă împotriva participării mistice primitive"[37]. Dar totuși această asimilare a budismului și a hinduismului cu o gândire abstractă poate părea eronată[38], această reflexie a lui Jung se aplică pe deplin legalismului iconoclast al evreilor și arabilor. Occidentul a avut întotdeauna tendința, luând drept model cultural aceste monoteisme semitice, „să piardă șansa de-a rămâne femeie", după excelenta formulare a lui Lévi-Strauss[39]. S-ar putea spune chiar că, pentru Occident, *Regimul Diurn* al imaginilor a fost mentalitatea pilot, ale cărei ilustrări sunt diairetica platoniciană și dualismul cartezian[40].

Această refulare pedagogică ar juca rolul de frustrare față de cutare sau cutare regim al imaginației umane, iar conștiința colectivă ca și conștiința individuală și-ar reconstitui integritatea pe plan imaginar prin proiecție, care

constă de pildă, în plin *Aufklärung*, în promovarea miturilor preromantice, apoi la generația următoare ar avea loc o imitare concretă a acestor mituri, imaginile tainic proiectate de generația precedentă devenind modelele imaginației celor mai tineri: Goethe scrie *Werther* în 1774, iar tinerii care se sinucid sunt cei din 1820. Istoria n-ar fi decât o vastă „realizare simbolică"[41] a aspirațiilor arhetipale frustrate. Proiecțiile imaginare și mitice s-ar închega încet-încet în imitații active, în moduri de viață care se codifică în concepte socializate, solidificate în sisteme pedagogice care, la rândul lor, frustrează celelalte regimuri ale aspirației arhetipale. Fapt ce-ar explica diastolele și sistolele istoriei imaginarului așa cum le scoate la lumină Guy Michaud prin intermediul istoriei literaturii franceze[42]. O „zi" a devenirii imaginare ar fi de aproximativ două generații de 36 de ani fiecare, una diurnă, „idealistă", cealaltă nocturnă, „realistă", reperabile prin utilizarea mai frecventă într-un caz și, respectiv, în reciprocul său, a „temei nopții" și a „temei amiezii". Mecanismul frustrare-imitație, constitutiv refulării, ar explica în ultimă analiză această regularitate a fazelor imaginative în istoria literară: din jumătate în jumătate de generație, o temă ar avea timpul să treacă din stadiul de defulare de pe urma unei frustrări în stadiul de presiune pedagogică imitată în toată regula de grupul social, și să devină astfel, la rândul ei, opresivă. Dialectica epocilor istorice se reduce așadar la dubla mișcare, mai mult sau mai puțin agravată de incidentele evenimențiale, a trecerii teoretice de la un regim de imagini la altul, și a schimbării practice, măsurată de durata medie a vieții omenești, de la o generație adultă la alta: o pedagogie o alungă pe cealaltă, am putea spune, și durata unei pedagogii nu e limitată decât de durata temporală a vieții pedagogului.

Dar dacă, pe de o parte, emergența constelațiilor simbolice și a regimurilor mitice e promovată de mecanismul psihologic al refulării și al defulării datorat conflictului dintre generații, un alt mecanism, aproape contrar celui dintâi, e cel al supradeterminării mitice la o epocă dată și al imperialismului regimului arhetipal în toate domeniile. Procesul conflictual de refulare se dublează cu un proces invers de coalescență a științelor, artelor, preocupărilor utilitare și tehnice în jurul unei teme mitice unice caracteristice unei epoci. Astfel s-a pus bine în evidență că „firul conducător" al spiritului romantic, arhetipul martinist al ciclului căderii și mântuirii, se afla întărit și parcă monetizat pe planuri foarte diferite[43]. Cellier, făcând „inventarul" conținutului unui „cap romantic" teoretic[44], descoperă motivații ale reînnoirii epice care sunt tot atâtea aspecte transpuse ale acestei reînnoiri. Pe plan științific, Cuvier, Geoffroy St-Hillaire, Carnot, Fresnel, ca și Ampère au un *Weltanschauung* științific unitar care ușurează punerea în circulație

a unei noțiuni totalitare și confuzionale ca aceea de Univers. Filologia, descifrarea scrierilor secrete favorizează sincretismul mistic și se conjugă cu interesul acordat iluminismului, opunându-se astfel în mod deliberat filosofiei luminilor de obediență dualistă, în timp ce sincretismul e un panteism cu scenariu dramatic și istoric[45]. Fără a da uitării motivarea directă de către istorie a interesului purtat epopeii și istoriei, epoca romantică vede întrupându-se în câteva generații răsturnarea revoluționară și epopeea napoleoniană. Maistre, Fabre-d'Olivet, Ballanche, Michelet, ca și Quinet secretă în contact cu faptele o filosofie a istoriei abia conștientă de faptul că e o filosofie, într-atât e de arzătoare și de concretă[46]. Astfel, imaginația romantică, pe multiple căi, trece pe de-a-ntregul în *Regimul Nocturn*.

În orice epocă dată se impun două mecanisme antagonice de motivare: unul opresiv în accepțiunea sociologică a termenului și care contaminează toate sectoarele activității mintale, supradeterminând la maximum imaginile și simbolurile vehiculate de modă, celălalt, dimpotrivă, schițând o revoltă, o opoziție dialectică care, în cadrul totalitarismului unui regim imaginar dat, suscită simbolurile antagoniste[47]. Nu e oare aceasta o dovadă suficientă a faptului că, în demersurile sale, imaginația umană scapă unui fatalism tipologic care i-ar fi impus de istoria ipostaziată? E într-adevăr ușor de arătat în ce măsură orice mare „eră" arhetipală a istoriei e simultan obsedată de toate regimurile imaginii și în ce măsură orice clasicism – și reciproc – poartă în sine tot romantismul imaginabil.

În plus am arătat[48] în ce măsură depinde structura istoricistă de arhetipurile ciclice și progresiste, și nu invers. Tocmai pentru acest motiv unele explicații evoluționiste sau istoriciste ale miturilor trebuie, după părerea noastră, nuanțate[49]. E foarte greu să detronăm mitul istoricist și să-l replasăm în mitologia generală, încât vedem un apărător al gândirii mitice ca Gusdorf[50] care, după ce le-a reproșat lui Comte, Brunschvicg și Lévy-Bruhl că fac jocul ipostazei Progresului, revine la o concepție progresistă a imaginației umane și consideră dobândirea conștiinței istoricității drept un progres, „omul precategorial" fiind „totodată omul preistoric". Gusdorf ipostaziază din nou – spre a-l opune mitului, așa cum logicul era opus în generația precedentă prelogicului – un mit printre atâtea altele și care e mitul istoricist. Această șovăială a gândirii constatată la Gusdorf credem că provine din confundarea constantă a termenilor „istoric" și „existențial"[51]. Or, dacă istoricul astfel conceput pare a fi un factor mitic și nepozitiv, existențialul e definit de ambiențele psiho-sociale. Să ne lămurim: constituția politică în imperiu pare într-adevăr a fi – în măsura în care dezvoltarea astrobiologiei și concordanța ei cu instaurarea marilor imperii ne îngăduie s-o afirmăm – motivarea

sociologică a unei alte viziuni a lumii decât conținutul imaginar al clanului, al tribului sau al cetății. Dar, mai întâi, ne e oare îngăduit să spunem că în gândirea colectivă a imperiului „structurile mitice au explodat cu totul"[52]? Imperiile nu efectuează toate o reformă raționalistă după modelul celei încercate de Amenofis al IV-lea, reformă artificială de altfel, pe cât de fragilă pe-atât de repede uitată. Dar mai ales, dacă un atare regim de imagini e legat de-un atare regim social, și dacă se poate vorbi, eventual, de-un progres de la „clanuri la imperii"[53], acest progres nu e decât o judecată de valoare fără pozitivitate, deoarece atâtor imperii vedem succedându-le refluxul nisipurilor și al triburilor nomade, o dovadă elocventă că civilizațiile, chiar imperiale, sunt muritoare. Ce-a rămas oare din Roma și din Bizanț, din imperiul incașilor sau al sumerienilor? Desigur că Berthelot, ca și Gusdorf[54], e îndreptățit să sublinieze legătura dintre instituția politică a imperiului și conceperea Universului ca organism astrobiologic[55]. Dar cine nu-și dă seama că nu un determinism istoric, ci presiunea socială e cea care introduce o „normă de inteligibilitate"[56] în conștiința mitică? Departe de-a fi soclul și pragul raționalismului individualist, era imperiilor – nu mai mult decât orice altă fază sociologică a istoriei – nu e o eră revolută: dacă miracolul grec și momentul socratic urmează într-adevăr victoriei lui Temistocle asupra imperiului persan, Atena va fi la rândul ei colonizată de Imperiul roman. Nu există așadar un „sfârșit al perioadei Imperiilor", iar miracolul grec, departe de-a fi punctul de plecare al unei raționalizări și-al unei „democratizări" a destinului, va fi cronologic urmat de unul dintre cele mai totalitare imperii pe care le-a cunoscut lumea, vehicul în Occident al tuturor mitologiilor paleo-orientale puse în umbră de sofiștii umaniști ai Greciei.

În sfârșit, rațiunea și inteligența departe de-a fi despărțite de mit printr-un proces de maturizare progresivă, nu sunt decât niște puncte de vedere mai abstracte, și adeseori mai specificate de contextul social, ale marelui curent de gândire fantastică ce vehiculează arhetipurile. Greșeala suplimentară a explicațiilor istoriciste e de-a afirma că filogeneza reproduce ontogeneza. Or, această afirmație analogică aparține ea însăși domeniului mitic.

Afirmația: „Trecerea de la preistorie la astrobiologie și-ar avea astfel echivalentul pentru fiecare viață particulară în trecerea de la copilărie la pubertate"[57] este o simplă miniaturizare a macrocosmosului. Există într-o atare gândire un proces de reducere a speței umane la geneza unei persoane și ne putem întreba o dată în plus dacă această reflecție asupra astrobiologiei nu e ea însăși dictată de un context mental astrobiologic.

Așadar, dacă vrem să înțelegem presiunile pedagogice, trebuie să adoptăm un punct de vedere structural și sociologic, nu o schemă evoluționistă ea însăși tributară mitologiei. După cum au presimțit sociologii, mentalitatea imaginară e o stare a întregii mentalități umane: „Există o mentalitate mistică... prezentă în orice spirit uman"[58]. Etnologia își dicta în 1938 exigențele spiritului onest al sociologului pozitivist din 1910 și-l silea să abandoneze sechelele filosofiei comtiene a istoriei în favoarea unui studiu al structurilor. Cu alte cuvinte, departe de-a fi un produs al istoriei, mitul e cel care animă prin suflul lui imaginația istorică și structurează însești concepțiile istoriei[59]. În toate epocile și sub toate incidentele istorice se regăsesc față-n față marile regimuri antinomice ale imaginii. Numai contextul sociologic colaborează – așa cum a arătat Bastide într-o lucrare hotărâtoare[60] – la *modelarea arhetipurilor în simboluri* și constituie derivația pedagogică. Parafrazând teza lui Bastide, în propria noastră terminologie, am putea spune că universalitatea arhetipurilor și a schemelor n-o antrenează, *ipso facto*, pe cea a simbolurilor[61]; cu-atât mai puțin, evident, pe cea a complexelor. Există, ca să spunem așa, o „tensiune" sociologică crescândă care specifică simbolismul arhetipului și al schemei universale în expresia socială precisă a conceptului prin mijlocirea semnului unui limbaj bine diferențiat. E tocmai explicația faptului că o limbă – domeniu semiologic – nu poate fi niciodată transpusă complet în altă limbă, și totuși că o traducere bazată pe semantismul mitemelor e întotdeauna posibilă. Acest paradox al traducerii rezumă ambiguitatea psiho-socială a simbolului: Damourette[62] a arătat în mod just cum o limbă ca franceza își organizează conform spiritului ei repartizarea genurilor, renunțând mai întâi la neutru, care e asimilat în franceză masculinului. Întreaga repartizare a genurilor e călăuzită de concepția activă a masculinului și pasivă a femininului. În franceză tot ce e diferențiat, desexualizat, tot ce e capabil să înfăptuiască un suflet activ, tot ce e încremenit într-o delimitare precisă, metodică și întrucâtva materială e masculin. Dimpotrivă, tot ce reprezintă o substanță imaterială, abstractă, tot ce suportă o activitate exogenă, tot ce evocă o fecunditate mecanică e feminin. E evident că o atare nuanță lingvistică nu poate fi niciodată transpusă într-o traducere. Dar această nuanță lingvistică bine determinată are darul să influențeze conținutul universal al celor mai elementare reprezentări ale feminității și masculinității. Dincolo de derivația socială a limbii persistă deci în universalitatea lor arhetipurile și simbolurile cele mai generale pe care vin să se suprapună incidentele sociologice. Și regăsim teza „traseului antropologic" pe care-o stabilisem din punct de vedere metodologic la începutul acestei lucrări[63]. „Traseul antropologic" de la subiectul uman la mediul ambiant instituie o

generalitate comprehensivă pe care nici o explicație, fie și istorică, n-o poate cuprinde total.

În concluzie, putem afirma mai întâi că istoria nu explică conținutul mintal arhetipal. Și, mai ales, în fiecare fază istorică imaginația se află prezentă în întregime, într-o dublă și antagonistă motivare: pedagogie a imitației, a imperialismului imaginilor și arhetipurilor tolerate de ambianța socială, dar totodată fantezii adverse ale revoltei datorate refulării cutărui sau cutărui regim al imaginii prin mediul și momentul istoric. Pedagogia imaginii nu urmează așadar un sens istoric determinat și, cu excepția jocului psiho-social al antagonismului generațiilor, evidențiat de Matoré și Michaud, e cu neputință să prevezi momentul când regimul privilegiat de ambianța socială va fi năruit de regimul refulat. În al doilea rând, dacă există realmente o pedagogie socială a arhetipurilor, această pedagogie apare *ipso facto* – în numele atipicalității funciare a fiecărei reprezentări – ca secundară. A afirma o atare atipicalitate și-o atare universalitate a conținutului imaginar fundamental înseamnă pur și simplu a recunoaște posibilitatea de-a traduce un limbaj sau un mod de expresie uman într-altul, a recunoaște, cu alte cuvinte, legătura comprehensivă a conștiințelor dincolo de pedagogia mediului și de incidența momentului. Ca și caracterologia și psihologia tipologică, motivația istorică și socială nu oglindește ontologic existența plenară a resorturilor axiomatice ale Imaginarului.

Derivațiile istorice și sociale, ca și derivațiile caracteriale sau sexuale, deși par că urmează decupajul structural al imaginarului în regimuri diferențiate, nu legitimează prin determinismul lor specific această libertate suverană pe care-o manifestă imaginația omenească în puterea de-a alterna la același individ sau în aceeași societate regimurile imaginii și structurile lor. Fazele imaginației individuale sau modurile de expresie ale imaginației colective, posibilitățile de răsturnare arhetipală, de „convertire" de la un regim la altul, pun în evidență universalitatea și atipicalitatea, atât psihică cât și socială, a marilor arhetipuri pe care le-am clasificat în cursul acestui studiu. Odată ridicată ipoteca unui determinism particular care să reducă imaginarul la un simplu element secundar al gândirii umane în general, iar transcendentalitatea imaginarului în raport cu incidentele caracteriale și sociale fiind demonstrată, înainte de-a putea porni la analizarea acestei funcții transcendentale, ne rămâne să elucidăm consecința psihică a funcției fantastice, adică să examinăm care e comprehensiunea acestei funcții în economia întregului psihism.

* * *

Vom relua studiul acestei funcții din chiar punctul în care Lacroze l-a lăsat în teza sa asupra *Funcției imaginației*[64]. Această teză avea meritul că admitea fără discuție universalitatea imaginilor, întrucât admitea universalitatea funcției. Cu toate acestea, scrisă fără referință antropologică, ea suferă de defectul tezei sartriene: nu generalizează decât singularul, și anume modalitățile unei imaginații restrânse la ceea ce poate vehicula definiția introspectivă a imaginației. Nu trebuie să ne mirăm așadar văzând deopotrivă această funcție restrânsă ea însăși la rolul destul de meschin pe care i-l atribuie în general gândirea filosofică franceză[65]. Dar a restrânge nu înseamnă implicit a deforma? Mai întâi, teza lui Lacroze limitează imaginația la un singur regim[66]: *Regimul Diurn*. Autismul și comportamentul schizoid ar fi „produsul natural" al funcției imaginative. Dar cine nu-și dă oare seama că a limita imaginația la acest aspect diairetic înseamnă a opta filosofic pentru teza clasică a imaginarului opus realului, și prin aceasta a subevalua „nirvana" fanteziilor[67]? Noi am văzut, dimpotrivă, că funcția fantastică însoțește angajamentele cele mai concrete, modulează acțiunea estetică și socială a epileptoidului și, prin urmare, nu trebuie izgonită în prăvălia cu accesorii schizofrenice. În al doilea rând, concepția lui Lacroze în ceea ce privește funcția imaginației fiind prea restrânsă e în mod fatal prea vagă: înseamnă a relua, fără a le adăuga nimic, tezele lui Freud, Godet și Laforgue, după care imaginația e o pură compensație și are un „rol biologic"[68]. Funcția de imaginare ar fi deci o dată în plus secundară, o simplă „poziție de repliere în caz de imposibilitate fizică sau de interdicție morală", iar simbolul s-ar reduce la un simplu fenomen de rușinoasă vicarianță[69]. Dar cine nu realizează că această „evadare departe de aspra realitate"[70] rămâne foarte vagă dacă o rupem de imposibilitatea fundamentală, și anume de Moarte și de ireversibilitatea timpului, și dacă funcției fantastice nu-i restituim, după cum vom încerca s-o facem, propriile dimensiuni ontologice? În sfârșit, teza lui Lacroze e contradictorie: întrucât imaginația e izvor de bucurie, această bucurie e afirmată când ca rezultat al defulării „prospective" a tendințelor care nu mai sunt cenzurate și care „acționează" liber[71], când bucuria e rezultatul însuși al refulării[72]. Ea ar fi atunci, destul de inexplicabil, amestecată cu angoasă, cu neliniște[73]. Bucuria ar manifesta când triumful angoasei, când produsul angoasei. Ni se pare deci necesar să completăm studiul lui Lacroze, și pentru aceasta să nu restrângem *a priori* conceptul de imaginație. Lărgire a domeniului imaginar permisă tocmai de perspectiva antropologică.

Putem din capul locului să afirmăm că funcția fantastică depășește mecanismul refulării așa cum îl concepe psihanaliza clasică. E greșită

afirmația că „nu e simbolizat decât ce e refulat, numai ce e refulat are nevoie să fie simbolizat"[74]. Deoarece asta înseamnă a confunda fatalitățile împiedicării, ale cenzurii, cu domeniul inefabilei contingențe viitoare. Simbolul n-are misiunea „să împiedice"[75] o idee de-a atinge pragul luminos al conștiinței; el rezultă mai degrabă din neputința conștiinței semiologice, a semnului, de a exprima partea de fericire sau de angoasă pe care-o resimte conștiința totală în fața ineluctabilei instanțe a temporalității. *Semantismul simbolului e creator*. Teza refulării nu poate într-adevăr să explice creația artistică și bilanțul experienței religioase. Departe de-a fi un rezultat al refulării, imaginea e un vehicul nesemiologic al bucuriei creatoare[76]. Ne-am străduit, pe parcursul acestei lucrări, să arătăm că, departe de-a fi semiologie în care sensul, sau materia, e disociat de formă, imaginea simbolică e semantică: că sinteza ei, cu alte cuvinte, nu se desparte de conținutul ei, de mesajul ei. În vreme ce refularea reduce întotdeauna imaginea la un simplu semn al refulatului. Pentru Lacroze, ca pentru psihanaliza freudiană, ca pentru Sartre sau Barthes[77], imaginea e întotdeauna redusă la un semn îndoielnic și sărăcit.

La Barthes putem sesiza cel mai bine ceea ce am putea numi eroarea semiologică: Barthes se străduie să degradeze mitul făcând din el un „sistem semiologic secund"[78] în raport cu limbajul. Or, tocmai această secondaritate o contestă antropologia: nici psihologia copilului, nici psihologia primitivului, nici analiza procesului de formare a imaginii la adultul civilizat nu îngăduie afirmația că simbolul ar fi secund în raport cu limbajul conceptual. Nimic, absolut nimic nu ne permite să spunem că sensul propriu primează cronologic, și cu atât mai mult ontologic, asupra sensului figurat. Terminologia lui Barthes e ea însăși șovăitoare, deoarece, voind cu tot dinadinsul să devalorizeze mitul în raport cu limbajul, nu se poate împiedica să scrie că mitul e un „meta-limbaj", un „sistem semiologic mărit", mărturisind în cele din urmă că „mitul e prea bogat"[79]. Pe de altă parte, în schema trasată de autor[80] a raporturilor dintre planul limbii și planul mitului, reiese logic că mitul e cel care înglobează „limbajul-obiect", care e, deci, categoria semiologică cea mai bogată întrucât adaugă limbajului. Dar nu de la acest artificiu schematic trebuie pornit, deoarece se află la baza hotărârii arbitrare de a reduce mitul la semiologic, ci de la analiza antropologică, care ne arată în mod peremptoriu că mitul e întotdeauna primul în toate sensurile acestui termen și că, departe de-a fi produsul vreunei refulări sau vreunei derivații oarecare, sensul figurat primează asupra sensului propriu. Vrând-nevrând, mitologia e prima nu numai în raport cu orice metafizică, dar și cu orice gândire obiectivă, iar metafizica și știința sunt tocmai ele

produse ale refulării lirismului mitic[81]. Departe de-a fi un substitut devalorizat al asimilării în fața unei adaptări defectuoase, pe întreg parcursul acestui studiu simbolismul ne-a apărut drept constitutiv al unui acord, sau al unui echilibru – ceea ce am numit „traseu" – între dorințele imperative ale subiectului și somațiile ambianței obiective. Iar indignarea lui Barthes[82] față de „josnicia" mitului și de caracterul „dezgustător" al procedeului simbolic nu ajunge pentru a demonstra că natura mitică e „falsă" în raport cu o „natură" adevărată care ar constitui apanajul obiectului. Cine nu-și dă seama de altfel că atât cultul obiectivității, mai exact al obiectivismului, cât și valorificarea „refulării" sunt legate de-un *Weltanschauung* care acordă prioritate naturii „în sine" obiective față de natura „pentru sine" subiectivă[83]? Întrucât până la urmă ceea ce atâți gânditori moderni îi impută simbolului e „că e făcut pentru mine"[84]. Iar această luare de poziție antimitică găsim, în ultimă instanță, că se situează în mod ciudat în regimul imaginației pentru care intimitatea eului e demnă de ură și căreia îi repugnă total concepția unei realități care să nu fie obiectivă, care, cu alte cuvinte, să nu fie distantă, separată de comprehensiunea care-o gândește. Dar putem afirma în prezent, mulțumită psihologiei contemporane, că nu există numai „adevăruri obiective" produse ale refulării și ale adaptării oarbe a eului la mediul său obiectiv. Există și „adevăruri subiective", adesea mai importante pentru funcționarea constitutivă a gândirii decât fenomenele. De aceea funcția fantastică nu trebuie denunțată ca „frauduloasă" și, așa cum excelent formulează Gusdorf[85]: „Adevărul mitului e atestat de impresia globală de angajare pe care-o produce în noi... adevărul mitului ne reintegrează în totalitate, în virtutea unei funcții de recunoaștere ontologică". O minciună mai e oare minciună când poate fi calificată drept „vitală"[86]?

Dacă funcția fantastică depășește refularea și semiologia, și prin aceasta dacă ea nu e secundară în raport cu un oarecare departament al conținutului mintal, ci constituie acea „lume plenară căreia nici o semnificație nu-i este exclusă"[87], atunci nimic nu ne împiedică s-o vedem participând la întreaga activitate psihică, atât teoretică cât și practică. Din punct de vedere teoretic, într-adevăr, nu trebuie să ne mulțumim doar, cum face Auguste Comte, să atribuim imaginației un rol explicativ revolut, sau chiar, cum face Lacroze, să pretindem că „în fața progresului științei gândirea mitică nu suferă nici un recul; ea își schimbă pur și simplu obiectul..." Întrucât aceste două afirmații minimalizează funcția fantastică excluzând-o de la demersul intelectual. Or, invenția e imaginație creatoare, după cum subliniază concis manualele noastre moderne de psihologie. Toată știința modernă, de la

Descartes încoace, se bazează pe o dublă *analogie:* și anume că algebra e analoagă geometriei și că determinismele naturale sunt analoage proceselor matematice. Nu vom stărui mai mult asupra rolului uriaș pe care-l joacă funcția fantastică în domeniul cercetării și al descoperirii. Se poate adăuga pur și simplu că întreaga cercetare obiectivă se face în jurul și împotriva funcției fantastice: imaginația e cea care dă impulsul, apoi – după cum a arătat Bachelard într-o lucrare fundamentală – aceeași imaginație slujește drept element contrastant antitetic și revelator pentru descifrarea obiectivă. Imaginația e în același timp sol și banderilă a științei. Bachelard, cu perspicacitatea-i obișnuită, își dă perfect de bine seama că demersul științific nu poate șterge, anihila imaginile gândite, dar pur și simplu face un efort pentru „a decolora"[88] metaforele inductoare ale cercetării. Întrucât domeniul cercetării obiective e prin excelență domeniul refulării. Departe de-a fi un produs al refulării, mitul e cel care o declanșează întrucâtva în decursul procesului de „psihanaliză obiectivă", acordul Eului și al lumii în cadrul simbolului e cel care are nevoie să fie disociat, pentru ca conștiința să înregistreze pe cât posibil o lume „obiectivă", adică epurată de orice intenție asimilatoare, de orice umanism. Dar nu e mai puțin adevărat că, în pofida celor afirmate de Comte și Lacroze, imaginea stăruie în ideea obiectivă ca propria sa tinerețe. Iar purismul regimului științific al gândirii nu e decât ultima reducție semiologică a *Regimului Diurn* al imaginii.

Nu numai că funcția fantastică participă la elaborarea conștiinței teoretice, dar, contrar credinței lui Lacroze[89], ea nu joacă în practică simplul rol al unui refugiu afectiv, ci e de fapt un auxiliar al acțiunii. Poate că nu, după cum crede Groos, în sensul că jocul e o inițiere a acțiunii, ci într-un mod mai profund pentru că întreaga cultură cu încărcătura ei de arhetipuri estetice, religioase și sociale e un cadru în care acțiunea se va desfășura. Dar orice cultură transmisă prin educație e un ansamblu de structuri fantastice. Mitul, scrie Gusdorf[90], „e păstrătorul valorilor fundamentale". Practica e mai întâi predată într-un mod teoretic extrem: sub formă de apologuri, de fabule, de pilde, de bucăți alese din literatură, din muzeu, din arheologie sau din viața oamenilor iluștri. Iar jocurile nu sunt decât o primă punere în practică a miturilor, a legendelor și a basmelor. Dacă micuții europeni occidentali se joacă de-a *cow-boy*-ii și de-a indienii, e pentru că o întreagă literatură de benzi ilustrate a îmbrăcat arhetipul luptei, veșmântul istoric și cultural al lui Buffalo Bill și al lui Ochi de Șoim. Pe de altă parte, după stadiul educativ, funcția fantastică joacă un rol direct în acțiune: nu se cunosc oare „opere de imaginație", și întreaga creație umană, până și cea mai utilitară, nu e oare întotdeauna aureolată de oarecare fantezie? În această „lume plenară" care

e lumea umană creată de om, utilul și imaginativul sunt în mod inextricabil îmbinate; acesta e motivul pentru care colibele, palatele și templele nu sunt niște termitiere sau niște stupi, și pentru care imaginația creatoare împodobește cel mai mic ustensil, ca nu cumva geniul omului să se înstrăineze în el.

Astfel că începutul oricărei creații a spiritului uman, atât teoretice cât și practice, e guvernat de funcția fantastică. Această funcție fantastică ni se înfățișează ca universală nu numai prin extensiune, în întreaga speță umană, dar și prin comprehensiune: ea se află la rădăcina tuturor proceselor conștiinței, se vădește drept marca originară a spiritului. De aceea nimic nu ni se pare mai apropiat de această funcție ca vechea noțiune de *intellect agent* a lui Avicenna, îndreptar al cunoașterii pentru întreaga speță umană, principiu specific de universalitate și de vocație transcendentă[91]. De-acum putem trece la analiza filosofică a acestei primordiale funcții a spiritului.

II. SPAȚIUL, FORMĂ APRIORICĂ A FANTASTICII

Toți autorii care s-au aplecat asupra caracterelor imaginarului au fost frapați de caracterul nemijlocit și insolit al imaginii[92]. Niciodată cubul perceput nu va fi atât de spontan cub ca un cub imaginat. Imaginația își ia zborul imediat în spațiu, iar săgeata imaginată de Zenon se perpetuează în afara cronometrajului existențial. Această promptitudine constituie perfecțiunea esențială a obiectelor imaginate, iar „sărăcia lor esențială" este o preafericită absență a accidentului. În domeniul fantasticii pure, în vis, observatorii au fost întotdeauna surprinși de opoziția dintre caracterul fulgurant al viselor și procesul temporal lent al percepției[93]. Așa cum punctul euclidian e fără dimensiune și într-o anumită măsură e în afara spațiului, imaginea se manifestă ca lipsită de armonici temporale, pe linia conceptului, prin racursi-ul pe care-l prezintă, dar mai netemporală decât conceptul, întrucât acesta mijlocește spontaneitatea imaginară printr-un efort selectiv, printr-o judecată care întârzie gândirea, evitând precipitarea. Imaginea, dimpotrivă, zămislește excesiv, în toate direcțiile, ignorând contradicțiile, un luxuriant „roi" de imagini. Asupra gândirii care raționează, ca și asupra gândirii care percepe, mai apasă încă mersul laborios al existenței, în vreme ce gândirea care imaginează e conștientă de faptul că e plină dintr-o dată și smulsă înlănțuirii timpului. În stările numite de „joasă tensiune", nu atât sentimentul realului e cel care se estompează, cât mai degrabă conștiința succesională a eului care nu mai controlează, adică nu mai înlănțuie

preceptele[94] într-un continuum temporal. De aceea e greu de înțeles cum de asimilează Bergson această străfulgerare onirică sau fantastică cu durata concretă, de vreme ce „dezinteresarea" visului apare mai întâi ca o „amânare"[95] a timpului, iar în vise și în deliruri datul imediat este imaginea, nu durata, întrucât „simțul timpului" e „ca și suprimat"[96].

Bergson[97], se știe, îl acuză pe Kant de-a fi disociat între numen și fenomen și de-a fi plasat timpul de aceeași parte fenomenală ca și spațiul, considerându-l și pe el un mediu omogen. Și Bergson își încheie celebrul *Eseu* arătând cum, neglijând durata, Kant s-a privat de metafizică: „Problema libertății a izvorât dintr-o neînțelegere... ea își are originea în iluzia prin care succesiunea e confundată cu simultaneitatea, durata cu întinderea, calitatea cu cantitatea". Bergson, deplasând cezura ontologică, reintegrează numenul sub forma duratei și separă cu grijă eul și durata sa concretă, realitate ontologică, de reprezentarea pragmatică orientată în întregime spre acțiunea asupra lumii. Cu toate acestea, dacă examinăm direct, nu prin prisma criticii bergsoniene, teza kantiană relativă la formele reprezentării, băgăm de seamă că *Estetica transcendentală* acordă și ea prioritate, cel puțin perceptiv, timpului din care face „condiția *a priori* a tuturor fenomenelor în general"[98]. Desigur, criticismul refuză să acorde o realitate acestui timp care rămâne pur formal, dar nu e mai puțin paradoxal adevărat că pentru Kant ca și pentru Bergson timpul posedă o plusvaloare psihologică asupra spațiului. „Dat imediat" al conștiinței sau „condiție *a priori* a generalității fenomenelor" minimalizează în egală măsură spațiul în favoarea intuirii temporalității. Iar o critică a ontologismului duratei lui Bergson implică și o critică a privilegiului fenomenologic al timpului la Kant.

Alquié[99] a arătat în mod just că dificultatea esențială a acestei durate ontologice bergsoniene e că este, fie „imposibil de gândit", fie că, dacă e gândită, nu mai e durată. Căci, pe de o parte, dacă o abandonăm în favoarea lirismului ontologic, această durată devine un insesizabil *puzzle*, fără o legătură a succesiunilor calitative, sau, după expresia lui Burloud, o vagă „hidrologie mintală"[100]. Dacă, pe de altă parte, „îi subliniem unitatea, o vedem pierzându-se într-o imobilitate statică"[101] și ne putem atunci, pe bună dreptate, întreba dacă Bergson, numind durată realitatea conștiinței, n-a înțeles în mod disimulat acest verb „a dura" în accepția cea mai trivială dată de simțul comun în expresia „numai de-ar dura!", adică numai de-ar rămâne. Dar atunci unde e specificul duratei care e acela de a deveni și de a trece? Ajungem la acest paradox că durata bergsoniană, pentru că durează, nu mai e temporală! Și aceasta pentru că timpul, și actualizarea lui concretă, moartea, e propriu-zis cu neputință de gândit; și departe de-a se cofunda cu realitatea

B.C.U. M. EMINESCU IAȘI

psihică, temporalitatea nu e decât neantul ei. „A trăi timpul, cum scrie un psihanalist, înseamnă a muri din pricina lui"[102]. Până la urmă, analiza bergsoniană a duratei se întoarce împotriva ei însăși, pentru că Bergson o definește drept un anti-destin; „timpul e însăși ezitarea"[103] care îngăduie blocarea determinismului fatal. Dar atunci se mai poate oare numi „durată" ceea ce are tocmai scopul de-a suspenda zborul rapace și orb al destinului? Nu se face oare o confuzie între „a dura" și „a fi", între a exista în timp și a fi dincolo de timp, nu e oare vorba de-o confuzie între inteligența sau vicleniile lui Ulise și peripețiile oarbe ale *Odiseii*? Mai mult, însuși Bergson folosește drept calificativ verbal al vieții termenul de „a întârzia"[104], în opoziție cu inexorabila devenire materială. Viața are drept misiune să „întârzie" pierderea de energie; prin această amânare a morții ea e vestitoarea libertății.

Astfel că în cadrul filosofiei bergsoniene realitatea își schimbă tabăra; departe de-a se defini drept scurgere, ea e în mod ineluctabil însăși forța de oprire. Evoluția se manifestă creatoare când încetează să evolueze[105]. Libertatea e un repaos, lux suprem care zădărnicește destinul. Valoarea se situează în explozia devenirii. Ordinea voinței, a „vitalului", care se opune inerției și automatismului, nu e decât forța de-a opri, forța de-a lua în considerare, în contrapunct cu destinul, alte posibilități decât cele automat înlănțuite de determinismul material. Această întoarcere la esențial, dincolo de-un punct de plecare temporal sau existențial, o regăsim prin intermediul unei gândiri ca aceea a lui Gusdorf[106], care confundă în limbajul său scurgerea timpului cu libertatea de reversibilitate pe care-o acordă reprezentarea. Când scrie: „Timpul constituie un ansamblu de imagini, de situații a căror eficiență *se păstrează în afara* (sublinierea noastră) evenimentului actual care le-a dat naștere", cine nu vede oare că verbul „a păstra", ca la Bergson verbul „a întârzia", sau chiar „a dura", emasculează sumbra putere a lui Cronos? Și Gusdorf confundă, ca și Bergson, facultatea de-a proiecta imagini și de „a întruchipa" destinul, adică de „a dura" în afara determinismului temporal, cu însăși evanescența cronică. Căci atunci când scrie[107]: „Timpul omului e posibilitatea pe care o are de a-și povesti trecutul și de a-și premedita viitorul, ca și de a-și romanța actualitatea...", cine nu vede oare că e vorba de-un abuz și de-o pervertire a temporalității? Cine nu vede oare că „a povesti", „a premedita", „a romanța" sunt activități supuse funcției fantastice și care scapă tocmai devenirii fatale?

Așadar funcția fantastică prin caracterul ei de nemijlocire, de sărăcire existențială ne apare ca incompatibilă cu așa-zisa intuire a duratei, cu medierea devenirii. Evident că teza lui Bergson încearcă o subtilă respingere a acestei incompatibilități: anume că imaginarul ține într-adevăr

de domeniul timpului pentru că ține de domeniul memoriei. Această teză[108], care făcea ca „dezinteresului" să-i urmeze conținutul memoriei totale, era schițată încă din *Le Rire*, dar vestita lucrare *Matière et Mémoire* e cea care, dintr-o lovitură, resoarbe imaginea și spiritul în memorie și în intuirea duratei. Memoria ar fi actul de rezistență al duratei față de materia pur spațială și intelectuală. Memoria și imaginea ținând de durată și de spirit se opun inteligenței și materiei ținând de spațiu. În sfârșit, în celebra expunere a teoriei fabulației, Bergson, nemaipreocupându-se de memorie la care a redus inițial imaginația, face din „ficțiune" „contraponderea" firească a inteligenței, vicarul elanului vital și al instinctului eclipsat de inteligență: „reacție a naturii contra puterii dizolvante a inteligenței"[109]. Această teză generală e clădită pe o dublă eroare: mai întâi pe eroarea care asimilează „memoria" cu o intuire a duratei, apoi pe eroarea care taie în două reprezentarea și conștiința în general și minimalizează „inteligența" în dauna intuiției mnezice sau fabulatoare.

Dimpotrivă, memoria e cea care se resoarbe în funcția fantastică, și nu invers. Memoria, departe de-a fi o intuire a timpului, scapă acestuia din urmă în triumful unui timp „regăsit", deci negat. Experiența proustiană a „timpului regăsit" ni se pare o radicală contrazicere a tezei „existențialiste" a lui Bergson[110]. Crezând că reintegrează un timp pierdut, Proust a recreat o veșnicie regăsită. Această „forță de perenitate", de care scriitorul e pe deplin conștient, se regăsește la toți marii autori[111]. Iar faimoasa problemă a existenței unei „memorii afective" nu înseamnă altceva decât această posibilitate de sinteză între o reprezentare reviviscentă, spălată de afectivitatea ei existențială originară, și afectivitatea prezentă. Amintirea cea mai funestă e dezamorsată de virulența ei existențială și poate intra astfel într-un ansamblu original, fruct al unei creații. Departe de-a fi la cheremul timpului, memoria îngăduie o dublare a clipelor, și o dedublare a prezentului; ea acordă o densitate neuzitată mohorâtei și fatalei scurgeri a devenirii și asigură în fluctuațiile destinului supraviețuirea și perenitatea unei substanțe. Ceea ce face ca regretul să fie întotdeauna pătruns de oarecare desfătare și să atingă mai curând sau mai târziu pragul remușcărilor. Întrucât memoria, permițând revenirea asupra trecutului, autorizează în parte repararea vitregiilor timpului. Memoria e realmente de domeniul fantasticului, deoarece orânduiește estetic amintirea. În aceasta constă „aureola" estetică care împodobește copilăria, copilăria fiind întotdeauna și pretutindeni amintire a copilăriei, fiind arhetip al ființei eufemice, care ignoră moartea, pentru că fiecare dintre noi a fost copil mai înainte de-a fi om matur... Nici măcar copilăria obiectiv nefericită sau tristă a unui Gorki sau a unui Stendhal nu se poate sustrage farmecului

eufemizant al funcției fantastice. Nostalgia experienței din anii copilăriei e consubstanțială nostalgiei existenței. În vreme ce copilăria e obiectiv anestezică[112], pentru că n-are nevoie să facă apel la artă pentru a se opune unui destin muritor de care n-are cunoștință, orice amintire din copilărie, prin dubla-i putere a prestigiului pe care-l conferă lipsa de griji primordială, pe de o parte, iar pe de alta a memoriei, e din capul locului operă de artă.

Dar dacă memoria are într-adevăr caracterul fundamental al imaginarului, care e de-a fi eufemism, ea e totodată, datorită chiar acestui fapt, anti-destin și se ridică împotriva timpului. Faimoasa regulă dublă a continuității și a regresiunii pe care psihanaliza[113] a scos-o în evidență, nu numai că dezvăluie mecanismele subalterne ale refulării, dar, după cum a presimțit Rank, explică totodată integral reprezentarea, și mai ales organizează memoria. Suntem cu toții niște arierați afectivi într-o privință: faptul de „a veni pe lume" e în mod obligatoriu o obliterație funcțională, și dacă pedagogia primilor ani ai copilăriei poate avea o influență formală asupra simbolismelor mentalității de bază, nu e mai puțin adevărat că incidentul nașterii și fenomenul memoriei este ineluctabil atât pentru marchizian, cât și pentru parizian sau trobriandez[114]. Reflexologia memoriei vine să confirme deopotrivă teza psihanalitică și să se supună grandioasei teorii a Reminiscenței[115]. Memoria e putere de organizare a unui întreg plecând de la un fragment trăit, precum mica madlenă din *Temps perdu*. Această putere reflexogenă ar fi puterea generală a vieții; viața nu e devenire oarbă, ea e putere de reacție, de întoarcere. Organizarea care face ca o parte să devină „dominantă" în raport cu un întreg e într-adevăr negarea puterii de echivalență ireversibilă care e timpul. Memoria – ca și imaginea – e această magie vicariantă prin care un fragment existențial poate rezuma și simboliza totalitatea timpului regăsit. Și reflexul – schiță îndeajuns de sumară a memoriei – procedează prin ceea ce psihanaliștii ar numi „legea deplasării simple"[116], în care un stimul secundar dezlănțuie redintegrația și, în felul acesta, ocupă un loc preponderent în câmpul motivațiilor. De aceea eram îndreptățiți să ne inspirăm metodologic din reflexologie spre a stabili un plan clasificator al arhetipurilor. Actul reflex e din punct de vedere ontologic schița acestui refuz fundamental al morții și anunță spiritul[117]. Departe de-a pleda pentru timp, memoria, ca și imaginarul, se ridică împotriva fețelor timpului, și asigură ființei, în pofida disoluției devenirii, continuitatea conștiinței și posibilitatea de-a reveni, de-a regresa, dincolo de necesitățile destinului. Tocmai acest regret, grefat pe cea mai profundă și mai îndepărtată latură a făpturii noastre, ne motivează toate reprezentările și folosește prilejul tuturor absențelor temporalității pentru a face să se dezvolte în noi, cu ajutorul

imaginilor micilor noastre experiențe moarte, însăși întruchiparea *speranței noastre esențiale*. Motiv pentru care teza bergsoniană a dublei asimilări a fabulației de către memorie și a acelei „gândiri" autentice de către intuirea duratei concrete nu poate fi acceptată. Împotriva neantului temporal se ridică întreaga reprezentare, și în special reprezentarea în toată puritatea ei de anti-destin: funcția fantastică față de care memoria nu e decât o incidentă[118]. Vocația spiritului e insubordonarea față de existență și față de moarte, iar funcția fantastică se manifestă ca model al acestei revolte.

Bergson pare să fi observat acest caracter fundamental al funcției fantastice când corijează formula inadecvată: fabulația e „o reacție a naturii contra puterii dizolvante a inteligenței"[119], prin acest complement care-i răstoarnă sensul anti-intelectualist: „o reacție defensivă a naturii contra reprezentării, de către inteligență, a inevitabilității morții"[120]. Or, acest adaos răstoarnă pe bună dreptate întreaga doctrină bergsoniană a privilegiului ontologic al timpului: căci fabulația fiind totodată reprezentare, nu reprezentarea e eronată în sine, ci teribilul verdict pe care-l atrage asupra sa intuirea timpului. Și „datul imediat" din ultima lucrare a lui Bergson nu mai e cel din primul *Eseu*, de vreme ce „originea primă nu mai e spaima, ci o asigurare contra spaimei"[121]. Datul imediat mai degrabă decât o intuire a desfășurării temporale e „...această reacție defensivă a naturii împotriva unei descurajări... această reacție suscită în cadrul inteligenței însăși imagini și idei care țin în frâu reprezentarea deprimantă sau care o împiedică să se actualizeze"[122]. În această concluzie, Bergson arată admirabil că „fabulația" se află dincolo de-o refulare vulgară: ea e salvgardare esențială. Dar totodată la începutul ontologic al aventurii spirituale ceea ce găsim nu e devenirea fatală, ci negarea ei: și anume funcția fantastică. La baza conștiinței se află această „fascinație"[123]care depășește cu mult simpla aventură mortală și stăvilește alienarea spiritului într-o acomodare obiectivă. Tocmai această fascinație, estetică, religioasă, onirică sau patologică, am văzut-o acționând universal și transcendental în fiecare capitol al acestei lucrări. Desigur imaginea e, într-adevăr, constituită dintr-un „act negativ"[124], dar acest negativ e o putere suverană a libertății spiritului, nu e decât o negare spirituală, o respingere totală a neantului existențial care e timpul și a alienării disperate în „sensul propriu" obiectiv.

Sensul suprem al funcției fantastice, care se împotrivește destinului muritor, e deci *eufemismul*. Există, cu alte cuvinte, în om o forță de îmbunătățire a lumii. Dar această îmbunătățire nu e vreo deșartă speculație „obiectivă", întrucât realitatea care se manifestă la nivelul său e creația, transformarea lumii morții și a lucrurilor în cea a asimilării adevărului și

vieții. Toți cei care s-au aplecat în mod antropologic, adică în același timp cu smerenie științifică și lărgime de orizont poetic, asupra domeniului imaginarului sunt de acord în a recunoaște imaginației, în toate manifestările ei: religioase și mitice, literare și estetice, acea forță cu-adevărat metafizică de-a se ridica împotriva „putregaiului"[125] care e Moartea și Destinul. Malraux[126] e cel care într-o carte definește arta plastică drept un „Anti-Destin" și într-o altă carte arată cum imaginarul emigrează încet-încet din străfundurile sacrului în aureola divinului, apoi se metamorfozează din ce în ce până la mercantilizarea profană a artei pentru artă și, în sfârșit, instituie marele muzeu imaginar al artei întru cinstirea omului. În special etnologia[127] e de acord să vadă în traseul care se întinde de la mitul sacru la arta profană, trecând prin masca rituală și magică, aceeași mișcare a spiritului în opoziție cu descompunerea profanatoare a devenirii și a morții. Nimeni mai bine ca Griaule, în concluziile magistralei sale lucrări despre măștile dogone, n-a arătat această fraternitate care leagă mitul de arta cea mai puțin sacră cu putință, „de opera comică"[128]. Mitul mai întâi, care „formează armătura cunoștințelor religioase" și care se degradează în legende, basme și fabule, invocă funcționarea unui ordin de unde moartea este exclusă și, de cum își face apariția „neorânduiala" morții, mitul nu mai e decât expunerea metodei urmate... de oameni spre a restabili ordinea în măsura posibilului și a limita efectele morții. El conține așadar în sine un principiu de apărare și de conservare pe care-l comunică ritului"[129].

Într-adevăr, ritualul, fie că e cel al marii sărbători ciclice *Sigui* a dogonilor sau cel al funeraliilor și al încheierii doliului, ca și ritualul sacrificial al vechilor mexicani, are drept unic rol să domesticească timpul și moartea și să asigure în timp, atât indivizilor, cât și societății, perenitatea și speranța[130]. Dar același lucru e valabil pentru toate activitățile estetice: de la cosmetică la teatru, trecând prin coregrafie, sculptarea măștilor și pictură. Măștile „sunt în avangarda apărării împotriva morții"[131], după care se laicizează și devin un sprijin al emoției estetice pure. Tocmai în această trecere de la religios la estetic se situează magia și ritualul său imitativ și de dublare a lumii: inițial marea mască e o imitație *(Biblie)* imputrescibilă a strămoșului[132]. Abia când imaginația magică își pierde „caracterul ei operațional"[133], se convertește în estetică. Masca și dansul fiind niște reprezentări figurative, în timp ce ritmul și pictura sunt deja de ordinul semnului[134]. În sfârșit, măștile și dansurile se degradează în pure reprezentări „de operă comică"[135]. Dar cine nu vede oare că acest inventar al imaginarului, de la marele mit sacru la emoția estetică pur laică, este axat în întregime pe fundamentala sa inspirație care e de-a scăpa de moarte și de

vicisitudinile timpului? De aceea ne putem însuși acea concluzie pe care Griaule o aplică unei modeste populații de la cotul Nigerului: „Dar chiar de n-ar mai rămâne pe aceste platouri decât niște măști golite de sens, niște picturi neînțelese și niște dansuri lipsite de obiect, nu e mai puțin cert că, la acest popor, îndărătul tuturor acestor forme și tuturor acestor ritmuri, stă cuibărită voința lui de-a dăinui, voință care-i vine în clipa când, după spusele lui, ia cunoștință de descompunerea adusă de moarte. Și pecetea pe care-o va fi pus *Awa*[136] pe aceste forme și aceste ritmuri va fi încă o dovadă că, de la obârșie, arta dogonilor e o luptă împotriva putrefacției"[137]. O luptă împotriva putrefacției, un exorcism al morții și al descompunerii temporale, astfel ne apare într-adevăr, în ansamblul ei, funcția eufemistică a imaginației. Mai înainte de a trece în revistă categoriile acestei funcții eufemistice, ne rămâne să deducem din ceea ce precede forma apriorică a oricărei eufemizări.

* * *

Dacă durata nu mai e datul imediat al substanței ontologice, dacă timpul nu mai e condiția apriorică a tuturor problemelor în general – deoarece simbolul ei scapă – nu mai rămâne decât a desemna *spațiul* ca „sensorium" general al funcției fantastice. Această fabulație, acest izvor inepuizabil „de idei și imagini" e, după propria mărturie a lui Bergson[138], simbolizat de spațiu, „simbol al tendinței plăsmuitoare de inteligență umană", „imagine pur mentală" evident, dar, în ceea ce ne privește, vom lua această expresie în sens literal: nu există intuire decât de imagini, în cadrul spațiului, locul imaginației noastre. Motiv profund pentru care imaginația umană e modelată de către dezvoltarea percepției vizuale, apoi de auz și de limbaj, mijloacele noastre de înțelegere și de asimilare la distanță"[139]. În această reducție eufemistică a distanțării sunt conținute calitățile spațiului.

Mai trebuie desigur să stabilim semnificația termenului de spațiu. Fizica contemporană și epistemologii sunt de acord în a recunoaște că Immanuel Kant nu descrie, sub numele de spațiu, spațiul algebrizat al fizicii – care ar fi un hiperspațiu riemannian care anexează timpul ca parametru –, ci un *spațiu psihologic*, care nu e altceva decât spațiul euclidian. Desigur epistemologia, mai interesată de obiectivitate decât de structurile asimilatoare ale gândirii, se mulțumește cu oarecare ușurință să restrângă spațiul euclidian la o aproximație de primă instanță a hiper-spațiilor. Epistemologia contemporană e totuși perfect conștientă de hiatusul care există între spațiul euclidian și cel al experienței fizice: deja Leibniz – cu mult înaintea lui Einstein – îi

obiecta lui Descartes că nici o experiență fizică nu poate oferi în mod obiectiv omogenitatea, similitudinea și absența antitipiei[140]. Și Kant era într-adevăr nevoit să facă din acest spațiu un *a priori* formal al experienței... Hiper-spațiul fizicii, adică spațiul obiectiv „psihanalizat", nu mai e nici euclidian, nici kantian. Dar spațiul euclidian nemaifiind funcțional „fizic", adică obiectiv, devine un *a priori* a altceva decât al experienței. Nu că percepția elementară îi scapă, dar percepția ține deja pe jumătate de domeniul subiectivității. Spațiul devine forma aprioricâ a puterii eufemistice a gândirii, e locul întruchipărilor întrucât *e simbolul operator al distanței stăpânite*.

Toți cei care s-au preocupat de problema imaginii au remarcat prioritatea formală a ceea ce am putea numi, dacă rezervăm numele de spațiu micii geneze perceptive, un super-spațiu obiectiv. Sartre[141] recunoaște că spațiul imaginar are un „caracter mult mai calitativ decât întinderea percepției: orice determinare spațială a unui obiect în imagine se prezintă ca o proprietate absolută..." Spațiul devine atunci superlativ și părăsește domeniul indiferentei „localizări" spre a angaja imaginea în „aparență"[142]. Această disociere între un „spațiu perceptiv" și un „spațiu reprezentativ" e și concluzia studiului foarte dens al lui Piaget[143]. Spațiul reprezentativ apare cu funcția simbolică. Acest spațiu ar fi legat de acțiune, deoarece „reprezentarea spațială e o acțiune interiorizată". În sfârșit, observația lui Sartre concordă cu concluziile examenului patografic când declară[144]: „Am putea chiar anticipa că acest spațiu imaginar e *mai euclidian* (sublinierea noastră) decât spațiul perceptiv, căci în caz de delir, de vis sau de psihoză, elementul topografic și perspectiv e cel suprimat și înlocuit cu o omogenitate nelimitată, fără profunzime și fără legi, fără planuri succesive conform celei de-a treia dimensiuni..." Vom reveni ceva mai încolo asupra acestei constatări capitale; să reținem deocamdată că acest super-spațiu euclidian e în anumită privință un spațiu iconografic pur, pe care nici o deformare fizică, deci temporală, n-o atinge și în care obiectele se deplasează liber fără a suferi constrângerea perspectivă[145]. Bachelard a consacrat o întreagă carte unor strălucite variațiuni pe tema acestui „spațiu poetic" care „detemporalizează" timpul și definește, așa cum bine a observat Leibniz, un „*coexistențialism*" în care prioritățile distanței temporale se șterg și în care „orizontul are tot atâta existență cât și centrul"[146]. Și după ce aduce o critică memoriei bergsoniene, care nu e decât o imaginație timidă pe treptele gândirii abstracte, Bachelard rezumă admirabil descrierea formei fantasticii când scrie[147]: „Credem uneori că ne cunoaștem în timp, în vreme ce nu cunoaștem decât un șir de fixații în niște spații ale stabilității Ființei, a unei ființe care nu vrea să se scurgă, care, chiar în trecut când se duce în căutarea timpului pierdut, vrea să

suspende zborul timpului. În cele o mie de alveole ale sale spațiul ține un timp comprimat. La aceasta servește spațiul". Spațiul servește la aceasta pentru că funcția fantastică nu e decât aceasta, rezervă nesfârșită de veșnicie împotriva timpului. Ceea ce-l determină pe un psihanalist să scrie: „Spațiul e prietenul nostru", „atmosfera noastră" spirituală, în vreme ce timpul „consumă"[148]. Astfel că forma apriorică a eufemismului e spațiul euclidian, „prietenul nostru", care atât de ușor face abstracție de încercarea perceptivă și temporală. E necesar acum să examinăm care sunt proprietățile acestui spațiu fantastic.

* * *

Piaget[149] a disociat o triplă etajare ontogenetică în reprezentarea spațiului: ar exista mai întâi o reprezentare a unor „grupuri" de lucruri, ceea ce ar constitui „raporturile topologice elementare", ar urma apoi coordonarea acestor date topologice fragmentare în „relații de ansamblu" sau „relații proiective elementare", „topologicul procedând din aproape în aproape, fără sistem de referință, în vreme ce proiectivul se referă la punctele de vedere coordonate". În sfârșit, ar veni „spațiul euclidian propriu-zis", care face să intervină similitudinea. Or, această triplă etajare a spațiului ni se pare prefigurată în cele trei proprietăți ale spațiului fantastic așa cum le putem induce din studiul nostru structural: topologia, relațiile proiective, similitudinea nu sunt decât trei aspecte perceptive și genetice ale *ocularității, profunzimii* și *ubicuității* imaginii.

Trebuie să subliniem mai întâi, o dată cu Binswanger[150] ocularitatea celor mai importante dintre reprezentările noastre. Imagini și arhetipuri au drept atlas senzorial de predilecție atlasul vizual. Totul se petrece ca și cum obiectul ne-ar parveni prin intermediul unei mescalinizări naturale[151]. Cum mescalina transformă atlasul auditiv în atlas vizual, există în noi o aptitudine firească de a traduce orice senzație și orice urmă perceptivă în teme vizuale. „Ocularitatea" are darul să lumineze toate excitațiile senzoriale și conceptele. Fapt indicat de terminologia vizuală a artelor muzicale: înălțime, volum, măsură, *crescendo* nu fac decât să exprime, prin intermediul imaginației muzicale, caracterul topologic funciar al oricărei imagini. Simetria, această virtute de explorare vizuală, se află la baza fugii, a armoniei ca și a muzicii seriale. Stravinsky mărturisește că are „o aptitudine deosebit de vie pentru acest fel de topografie muzicală"[152]. E și motivul pentru care orice expresie iconografică, chiar cea mai „realistă", se îndreaptă inevitabil spre domeniul imaginarului[153]. Faptul de-a vedea și de-a oferi vederii e pe

linia unei poetici. E ceea ce dovedește arta fotografică: „obiectivul" aparatului fotografic, fiind un punct de vedere, nu e niciodată obiectiv. Contemplarea lumii înseamnă deja transformarea obiectului. Ocularitatea e așadar cu-adevărat o calitate elementară a formei apriorice a fantasticii.

Al doilea caracter al imaginii e faimoasa „profunzime". Dar să ne înțelegem bine asupra acestui cuvânt, care trebuie luat în sensul lui cel mai larg și cvasi-moral, adică mai mult fizic decât literal geometric. Întrucât profunzimea perspectivă a geometriei și a picturii occidentale nu e decât un caz particular și materializat al unei ierarhii spontane a figurilor. Nimic nu e mai semnificativ decât exemplul picturii: cu tot caracterul funcțional plat al celor două dimensiuni ale tabloului, e recreată spontan o a treia dimensiune, nu numai datorită procedeelor occidentale ale *trompe l'œil*-ului[154], ci și printr-un simplu decalaj de valori sau de culori care provoacă „răsucirea" unei suprafețe obiective plate, dar mai ales în desenul și pictura omului primitiv, a copilului, a Egiptului antic, imaginația le reconstituie spontan profunzimea în vreme ce figurile se suprapun vertical pe suprafața tabloului. Motiv esențial pentru care toate școlile de pictură – cu excepția celei din Renaștere – își manifestă disprețul față de „artificiile" perspectivei geometrice, știind bine că cea de-a treia dimensiune este un factor imaginar acordat suplimentar oricărei figuri[155]. Orice spațiu „gândit" comportă în el însuși stăpânirea distanței, care, scoasă din timp, spontan și global înregistrată, devine „dimensiune" în care succesiunea distanței se estompează în folosul simultaneității dimensiunilor. Putem, pare-se, să renunțăm la atât de celebra pseudo-problemă care constă în întrebarea: ce senzație ne provoacă profunzimea? Întrucât profunzimea nu e calitativ deosebită de suprafață deoarece ochiul se „lasă înșelat". Dar ea e distinctă, temporal pentru efort și algebric pentru concept. În mod global cele trei dimensiuni sunt date în cadrul imaginii. Așa cum nici un psiholog nu-și pune întrebarea de unde vine prima sau a doua dimensiune, nu trebuie să ne întrebăm nici asupra originii celei de-a treia. Timpul și așteptarea sunt cele care transformă această dimensiune în distanță privilegiată, dar inițial pentru imaginar, ca și pentru viață, pentru puișorul de găină care-și sparge coaja și dă fuga la viermișori, spațiul se înfățișează dintru început cu cele trei dimensiuni ale sale. Spațiul e constituțional o invitație la profunzime, la marea călătorie. Copilul care întinde brațele spre lună are în mod spontan conștiința acestei profunzimi în vârful degetelor, și e mirat doar de faptul că nu atinge imediat luna: îl decepționează substanța timpului, nu profunzimea spațiului. Deoarece imaginea, ca și viața, nu se învață: se manifestă. „Relația de ansamblu" a fragmentelor topologice

e legată de însăși conceperea acestor fragmente ca plurale, de actul sintetic al oricărei gândiri manifeste.

În sfârșit, cel de-al treilea caracter al imaginii e ubicuitatea sa față de întinderea perceptivă, e omogenitatea spațiului euclidian. Am subliniat deseori[156] această proprietate pe care o are imaginea de-a nu fi afectată de situația fizică sau geografică: locul simbolului e plenar. Indiferent ce pom, indiferent ce casă poate deveni centrul lumii. Pe istoricul religiilor[157] l-a frapat puterea de repetare a ceea ce el numește „spațiul transcendent" sau „timpul mitic". Să menționăm însă că acest ultim termen e abuziv: a repeta înseamnă a nega timpul, și e vorba într-adevăr îndeosebi de un „non-timp" mitic. Această facultate de repetare, de „dublare", acest sincronism al mitului[158], dacă e străin de un spațiu fizic, constituie în schimb fundamentala calitate a spațiului euclidian, în care omogenitatea asigură deplasarea instantanee a figurilor, ubicuitatea prin similitudine. Mai mult, așa cum omogenitatea nu fixează nici o limită extinderii sau reducerii infinite a figurilor, tot așa am verificat în repetate rânduri acea putere de „gulliverizare" sau de „gigantizare" a imaginii. Și această facultate de identificare a gândirii mele – cea care-mi îngăduie să denumesc și să recunosc, de pildă, triunghiul isoscel – pare într-adevăr derivată din acea primă putere de-a păstra imaginile într-un loc din afara timpului, unde instantaneitatea deplasărilor e permisă, fără ca obiectul să îmbătrânească sau să se schimbe. Bachelard, reluând teza lui Reiser[159], a arătat în mod just că logica identității e strâns legată de teoria euclidiană a spațiului. Principiul identității are o formă pur euclidiană bazată pe particularitățile unei astfel de geometrii: grupul deplasărilor și grupul similitudinilor.

Fie-ne îngăduit o dată în plus să inversăm termenii problemei: omogenitatea spațiului își are originea în voința ontologică de identitate, în dorința de-a transcendentaliza timpul și de-a eufemiza schimbarea într-o deplasare pură, care nici nu durează, nici nu afectează. Și Bachelard a arătat just, în opoziție cu Meyerson, că această vocație de identitate era mai curând vocație a subiectului gânditor decât imperativ dictat de obiect. Ne vom îngădui cu toate acestea să criticăm într-o privință esențială teza lui Bachelard și a lui Reiser[160]: când aceștia afirmă că principiul de excludere e legat la rândul lui de *Weltanschauung*-ul euclidian. Putem constata nu numai că în geometria euclidiană similitudinile și egalitățile sunt niște ubicuități formalizate, dar și că tautologia din care decurge identitatea permite dimpotrivă toate ambiguitățile[161]. Experiența de antitipie, pe care-o ratifică principiul aristotelic de excluziune, e extrinsecă experienței imaginare. Dar mai ales această derivație a excluziunii pornind de la omogenitatea euclidiană

n-ar permite înțelegerea a două dintre caracterele fundamentale ale fantasticii, corolare ale ubicuității: participarea și ambivalența reprezentărilor imaginare. S-a remarcat de atâtea ori, și Lévy-Bruhl[162] și-a consacrat o parte majoră a talentului său spre a o sublinia, felul în care reprezentarea umană acționează întotdeauna „în același timp și sub același raport" pe două registre, că e întrucâtva mitică fără ca pentru aceasta să fie mistificatoare, fără să piardă adică sensul necesităților și al semnificațiilor temporale. Pentru primitiv, stâlpul central al locuinței e bârnă de construcție și în același timp sanctuar al duhurilor strămoșești, și fiecare stâlp e sanctuarul. În felul acesta se constată ambivalența reprezentării stâlpului și participarea la o substanță sacră comună de obiecte îndepărtate în timp sau de locul geografic. Or această modalitate a reprezentării e absolut străină întregii logici bivalente a discursului aristotelic.

Timpul, numai timpul e cel care transformă principiul de identitate în „riscul unei primejdii", risc iremediabil al greșelii și al contradicției. Pentru o gândire atemporală, totul e întotdeauna gândit în cadrul simultaneității și al antagonismului, *in illo tempore*, „în același timp și sub același raport". Timpul apare ca însăși prelungirea identității în non-contradicție. Spațiul e factor de participare și de ambivalență. Bleuler[163], creatorul conceptului de ambivalență și primul său observator metodic, remarcă într-adevăr că starea de conștiință pragmatică, de interes temporal, nu face decât să disocieze ambivalența: „Omului normal îi place trandafirul *în pofida* spinilor... uneori la schizofrenic cele două semne afective se manifestă *alternativ* (sublinierea noastră) în mod caleidoscopic...". Dar în stări de intensă imaginație, când reprezentarea e cu-adevărat dezinteresată, cele două afecte se manifestă *simultan:* bolnavului „îi place trandafirul pentru frumusețea lui, dar îl urăște *totodată* din pricina spinilor lui". Așadar timpul și numai timpul e cel care introduce încet-încet o diferențiere exclusivă în reprezentarea așa-zis „normală", reprezentarea pură fiind de domeniul simultaneității – deci al ambivalenței – și intermediară a domeniului alternanței: Această analiză bleuleriană e capitală. Nu numai întrucât implică constatarea că spațiul e forma imaginarului și că explică ambivalența, dar și, mai ales, așa cum vom vedea îndată, pentru că disociază trei categorii de eufemizare: cea a lui *în pofida* sau cea a lui *împotriva*, cea a *alternativei* și în sfârșit cea a *simultaneității*. Ne vom opri acum la această analiză a fantasticii.

Mai înainte, putem trage concluzia acestui capitol afirmând că spațiul fantastic și cele trei calități ale sale: ocularitate, profunzime, ubicuitate, de care depinde ambivalența, constituie forma apriorică a unei funcții a cărei rațiune de-a fi este eufemismul. Funcția fantastică e așadar funcția Speranței.

Ne rămâne acum să rezumăm, în lumina studiului structural al primelor două cărți, categoriile funcționale ale acestui eufemism, înseși modalitățile activității fantastice a spiritului.

III: SCHEMATISMUL TRANSCENDENTAL AL EUFEMISMULUI

Dacă spațiul pare într-adevăr a fi forma apriorică în care se înscrie orice traseu imaginar, categoriile fantasticii nu sunt atunci altceva decât structurile imaginației pe care le-am studiat și care se integrează în acest spațiu, conferindu-i dimensiunile afective: elevație și dihotomie transcendentă, inversare și profunzime intimă, în sfârșit, putere nesfârșită de repetare. Până la urmă orice proces imaginar, chiar nuanțat, ca mitul, cu veleitățile discursului, se absoarbe în ultimă analiză într-o tipologie fantastică ale cărei mari scheme și arhetipuri constitutive de structuri formează punctele cardinale. Orice mitologie, precum orice studiu al imaginației, năzuiește mai devreme sau mai târziu către o „geografie" legendară, escatologică sau infernală. Dacă fantastica lume de dincolo pierde noțiunea timpului, ea o supradetermină pe cea a spațiului, împovărând-o cu polarizări calitative. Studiul pe care l-am încheiat urmând sensul traseului reflexologie–sociologie poate fi la fel de bine conceput, după cum au încercat s-o facă Soustelle și Halbwachs[164], ca urmând traseul invers, sociologie–psihologie, fără a contrazice prin aceasta concluziile la care am ajuns. Într-un fel sau altul se descrie un soi de joc totodată spațial și calitativ, ceea ce ne-a autorizat să intitulăm părțile cuprinzătoare ale lucrării noastre cu termeni împrumutați de la simbolica jocului de Tarot.

Bipartite, tripartite, cvadripartite și cvintuple, punctele cardinale ale spațiului acoperă pe deplin marile clasificări simbolice ale *Regimurilor* imaginii și ale structurilor lor. Subdiviziunii metodologice pe care-o instituiam la începutul acestei lucrări[165] i se suprapune o subdiviziune geografică și fantastică pe care Granet pentru China[166] și Soustelle pentru vechiul Mexic le-au evidențiat excelent. Ultimul de pildă[167] arată, mai întâi, că spațiul fantastic se împarte în două mari domenii antagoniste: Estul, orient al luminii renăscute și biruitoare, opus Vestului, tărâm al misterului, al declinului. Aceste domenii sunt la rândul lor dublate de Nord, tărâm al frigului, al războiului, al morții, și de tărâmul tropical, „tărâm al spinilor". Între aceste patru „jocuri" spațiale – la care trebuie să adăugăm Centrul – tot felul de relații arhetipale subtile intră în joc. Dar în mare regăsim în repartizarea acestor „orientări" diviziunea structurală a lucrării noastre: la

Nord și uneori la Sud, moartea cu care se acordă ritualul învierii războinice prin jertfă constituie *„Fețele timpului"* și polemica cu Estul, locul soarelui triumfător; în timp ce Vestul e locul feminin al misterului, al *„Coborârii și cupei"*, al *Regimului Nocturn* care e eufemizare a beznelor, „centrul", locul încrucișărilor, al sintezelor, poate fi atunci asimilat simbolismului *„Dinarului și bastonului"*[168]. Direcții calitative ale Spațiului și structuri arhetipale pare-se a fi unul și același lucru, constituind categoriile imaginarului. De aceea nu vom stărui mai mult asupra acestor „puncte cardinale" care constituie întrucâtva „Analitica" fantasticii transcendentale. Aceste categorii topologice, cât și structurale constituie poate modelul tuturor categoriilor taxinomice, iar distingo-ul afectiv și spațial care prezidează la denumirea regiunilor spațiului servește probabil drept model oricărui proces mintal de disociere[169]. Dar am putut observa, în lumina analizei structurale, că traseul imaginar umplea hiatusul pe care-l produseseră psihologii între gândurile de „o sută de mii de franci" și imaginile de „trei parale", între sensul figurat al simbolurilor și sensul propriu al semnelor. Am văzut că fiecare structură principală a imaginației dicta o sintaxă și întrucâtva o logică: filosofiile dualiste și logicile de excludere[170] se modelau în cazul structurilor schizomorfe; în timp ce viziunile mistice ale lumii profilau logici ale dublei negații în cazul structurilor mistice; așa cum în cazul structurilor sintetice se schițau filosofiile istoriei și logicile dialectice[171].

Trebuie să revenim acum asupra acestui traseu, în care semanticul se corijează, sau se consolidează în semiologic, în care gândirea se imobilizează și se formalizează. Am mai semnalat[172] locul pe care-l ocupă limbajul în acest proces de formalizare, am văzut că sintaxa e în fond inseparabilă de semantismul cuvintelor. Dar abia acum putem desprinde semnificația unui atare fenomen: discursul ne apare, între imaginea pură și sistemul de coerență logico-filosofic pe care-l favorizează, ca un termen mediu constituind ceea ce putem numi – întrucât am adoptat o terminologie kantiană – un „schematism transcendental"[173]. Cu alte cuvinte, retorica e cea care asigură trecerea între semantismul simbolurilor și formalismul logicii sau sensul propriu al semnelor. Dar acest schematism, departe de-a fi, conform definiției kantiene[174], o „determinare *a priori* a timpului", e, dimpotrivă, o determinare *a priori* a anti-destinului, a eufemismului, care va colora, în ansamblul său, toate demersurile formalizării gândirii. Retorica e realmente această pre-logică, intermediară între imaginație și rațiune. Și acest rol intermediar între luxul imaginației și sărăcia sintactică și conceptuală se manifestă prin bogăția retoricii. Epistemologii contemporani se ceartă la nesfârșit cu privire la dependența mutuală a logicii și a matematicii. Și au ajuns să le ordoneze

atât pe una cât și pe cealaltă pe baza principiului aristotelic al excluderii. Dar de ce nu și-au pus oare întrebări cu privire la raporturile acestor două sintaxe formalizate cu retorica? Și-ar fi dat seama că retorica conține logica aristotelică drept un departament vulgar și că, departe de-a fi paralele, retorica depășește îngustimea logicii printr-o sumedenie de procedee bastarde ale fantasticii. Poate că interesul manifestat tot mai mult față de oameni, mai curând decât față de-un „obiect oarecare", va îndrepta, sperăm, atenția filosofică asupra retoricii, a stilisticii și în general a procedeelor de expresie[175]. De aceea vom relua aceste trei modalități care în structuri semnalau un stil retoric. Ne vom opri pe scurt, după ce-am studiat pe întreg parcursul acestei lucrări stilul figurilor imaginarului, asupra câtorva simple figuri de stil. Ne vine ușor, mai înainte, să înlăturăm pe planul retoricii dificultatea pe care Bleuler o întâmpina pe plan fantastic și chiar etic. Acesta făcea din *„în pofida faptului că"* stilul normal al gândirii, și-al ambivalenței sau al alternării tipurilor de stiluri patologice. Or, această discriminare nu mai are nici un sens când te plasezi pe plan retoric, și-am văzut chiar mai înainte[176] care erau incertitudinile psihiatrilor când se punea problema definirii patologicului; pe de altă parte, vom arăta cu ajutorul unui exemplu că stilul lui *„în pofida faptului că"* poate atinge la rândul lui culmea patologicului.

Dar mai întâi trebuie să remarcăm această calitate de prim ordin a retoricii – de a exprima, adică de a transcrie un semnificat prin intermediul unui proces semnificant. Numai că această transcriere nu e decât degradarea semantismului simbolurilor. De aceea întreaga retorică se sprijină pe această forță metaforică de transpunere *(translatio)* a sensului. Orice expresie adaugă sensului propriu nimbul, „haloul" stilului[177], iar retorica se orientează spre poezia care e confuzie. Fapt ce apare în procedeele metaforice care merg de la simpla comparație la acele resorturi mai subtile care sunt metonimia, sinecdoca, antonomaza și catahreza: toate sunt deformări ale obiectivității, toate nu fac decât să revină, dincolo de sensul propriu, rămășiță a evoluției lingvistice, la viața primitivă a sensului figurat, *să preschimbe fără încetare litera în spirit*. Dar trebuie să ne ferim de-un lucru: de-a afirma că sensul propriu e „inițial". Deoarece – fapt dovedit de toate lexicoanele și dicționarele – nu există niciodată un sens propriu, obiectivat, al unui termen: ci sensuri în raport cu contextul, autorul, epoca...[178]. Altfel spus, cuvântul nu e real decât în cadrul unui context expresiv, angajat într-un rol metaforic, semiologicul n-are valoare decât prin referire la stilistic mai întâi, și în cele din urmă la semantic, nu viceversa[179]. Și această „translație" elementară a oricărei retorici nu e altceva decât proprietatea euclidiană de translație, întrucât atât retorica cât și logica sunt exprimate și gândite în termeni spațiali. Așa cum spațiul e forma imaginarului, metafora e procesul lui de expresie,

acea forță pe care-o are spiritul, ori de câte ori gândește, de-a renova terminologia, de-a o smulge destinului său etimologic.

* * *

Să ne oprim din nou la *antiteza* și la corolarul ei retoric *hiperbola* și cortegiul ei de *pleonasme*. Am arătat deja cum în cadrul structurilor schizomorfe se schițează această retorică antitetică și logica diairetică a eliminării[180]. Am văzut că eliminarea antitetică se instalează în reprezentare prin îngroșarea – hiperbolizarea – simbolurilor figurative ale „*Fețelor timpului*". Această eliminare provenită dintr-un regim polemic al reprezentării, bazat pe *Spaltung*, e sufletul argumentării socratice, platoniciene, aristotelice cât și carteziene[181], și obsedează prin maniheismul ei implicit cea mai mare parte a gândirii occidentale. Pentru acest motiv ținând de tradiție și de autoritate, Bleuler consideră stilul dualist al lui „*în pofida faptului că*" drept normal în raport cu alte stiluri de gândire. Dar vom arăta o dată mai mult[182] că procesul eufemizant prin antiteză și hiperbolă nu constituie apanajul gândirii sănătoase. N-am mai constatat oare predispozițiile patologice ale raționalismului[183]? Vom vedea cum, exprimându-se, *Regimul Diurn* al imaginației orientează expresia spre o retorică ale cărei figuri clasice de antiteză și de hiperbolă nu sunt decât un fel de condensat formal. În acest exemplu[184], care arată trecerea „schematică", în sensul kantian al cuvântului, dintre spontaneitatea imaginară și procesele retorice de expresie, imaginarul pare că proiectează capcane și piedici spre a le rezolva mai bine. Morile de vânt se pot mult și bine preschimba în uriași redutabili, și oile în cavalerie maură, imaginarul e sigur din capul locului de izbânda sa, propriul său dinamism fiind cel care secretă monștrii și dificultățile ce trebuiesc înfrânte. Psihopatul acumulează metodic obstacolele: „Sunt microbi care încearcă să capete o formă și s-o păstreze... am și eu în cap din ăștia, îi simt... elementalul e un microb mai măricel care se înfruptă din organismul tău, care se umflă...". Cu tendința de-a sublinia atotputernicia negativului printr-un soi de microbicitate hiperbolică: „Sunt niște microbi uriași care învăluie totul, nu numai sistemul pământ, ci întregul sistem solar și stelar, formând un tot compact, vizibil sau nu. Nebuloasele cerului sunt așa ceva, calea lactee asta e..." Mai mult, boala microbiană se interiorizează și devine un geniu malign al paranoiei: „I-am auzit: vorbesc în argoul de pe *rue de* Lappe. Lumea borfașilor. E ca și cum ți-ai vârî nasul în gunoi. Repetă ce-ai tu în cap. Ne reproduc toate gândurile. Ce spunem noi e ce gândesc ei. Îți fură gândurile..." Dar această hiperbolă a bolii nu e decât o trambulină imaginară și retorică pentru antiteza la fel

de hiperbolică: „Nu mi-e teamă de microbi, îi omor..."[185] Pentru aceasta imaginația produce anticorpi infailibili: „Dacă l-am putea scufunda complet în apă pe om, microbii s-ar umfla de apă, și s-ar desprinde, și i-ar lua apa...". Și paranoicul reinventează botezul și incantația: „Mulți oameni folosesc rituri antimicrobiene fără să știe. Preoții nu-și dau seama ce fac. Tot ce fac ei e pentru asta... Din patru cuvinte: *caraïbe, cannibale, canaque, racaille*, am făcut *Racaïcal*, care le cuprinde pe toate. Am subliniat aceste cuvinte cu cinci linioare și am pus deasupra două steluțe. Microbii sunt izbiți de linioare, trec în cuvinte și în steluțe, și-au terminat-o. Își rup gâtul în treaba asta..." Apoi această meditație de metafizică paranoică se încheie cu triumful unui cogito megalomanic care și-a atribuit Atotputernicia: „Teoretic și fizic e cu neputință să dispar. Datorită luptei pe care-o duc contra microbilor, mă otelesc și-mi fac un fizic care vine de hac stirpei microbiene. N-au cum să mă doboare. Am făcut experiența. Sunt vaccinat contra morții..." În sfârșit, peroratia acestui delir care recreează lumea într-o eufemizare cathartică ar putea sluji drept epigraf oricărei meditații de filosofie dualistă, și nu ne putem opri să citâm acest frumos text delirant: „Pot să vâr tot pământul în mine, la nesfârșit, fiind un lucru care nu se termină. Curăț materia făcând-o să intre în corpul meu. Materia asta are o formă pentru că i-am dat o formă. Materia care a trecut în mine e curată... Pământul meu domină fostul pământ, care e supt de-al meu. Se va dizolva într-al meu. Ne vom afla atunci pe-un nou pământ... Am dat deja gata planeta: e solidă, putem merge pe ea". Se constată deci de-a lungul acestui admirabil exemplu rolul profund al funcției fantastice, iar clinicianul își dă seama de acest rol antiexistențial când scrie[186]: „Îl vedem pe bolnavul nostru abolindu-și istoria personală cu tot ce implică ea ca angoasă și vinovăție traumatizantă, repetând la modul delirant actul cosmogonic". Procesul antitetic al funcției fantastice e aici flagrant: imaginația eufemizează prin hiperbolă și antiteză conjugate, și chiar când reprezintă hiperbolic imaginile timpului, o face pentru a exorciza timpul și moartea pe care-o poartă în el.

Același stil e folosit în modurile artistice pe care le-am putea numi cathartice, pentru care a înfățișa destinul înseamnă deja a-l domina, așa încât hiperbola e îngăduită deoarece cu cât destinul va fi mai negru cu atât eroul va fi mai măreț. Există o întreagă școală artistică a lui *horror fati*. Idolul destinului, atât în tragedia clasică, cât și pe pereții din „Casa Surdului", epuizează prin forța-i expresivă angoasa conștiinței muritoare, permițând nu numai să încerce un sentiment sau o curiozitate reprimată de cenzura socială, dar și să exorcizeze angoasa pe care-o dezvăluie devenirea, dominând cu ajutorul operei însăși devenirea. Goethe își proiectează neurastenia pe care-o abstrage din existență în romanul *Werther*, Ducasse devine Lautréamont spre a-l pune în locul său pe *Maldoror* care-l obsedează, Goya exorcizează răul

bolii, al morții și al istoriei în *Capricii* și *Dezastre*. Angoasa existențială devine o esență estetică dominată prin mijloace tehnice. Iar paranoicul, de care era vorba mai sus, regăsește spontan resorturile catharsis-ului aristotelic când include imaginea desenată printre exorcismele nefericirii: „Am făcut acest desen[187], zice bolnavul, spre a izgoni testiculele și penisurile pe care le am în cap; pentru că doar privindu-le, automat, microbul, care are forma organelor sexuale, se lipește de desen prin faptul că e de forma sa. Hârtia îl trage... și îi e subjugată... tot luând microbii și zvârlindu-i pe desen, punându-i și scoțându-i, făcându-i să-și schimbe locul, sfârșesc prin a se uza și a dispărea. Și tocmai cu acest scop folosesc tot felul de mijloace, între altele desenul..." Această peroratie scoate în relief procesul „schematic" al expresiei și manifestă trecerea de la proiecția imaginară la expresia stilistică. Figura expresivă, și în special figura retorică, înseamnă reducerea la o simplă sintaxă a acestei inspirații fantastice profunde, în care semantismul se golește încet-încet de conținutul trăit care-l însuflețește spre a se reduce progresiv la un pur procedeu semiologic și la limita formală: căci un „desen" e deja pe treptele semnului și se știe cum se produce deplasarea de la expresia pictografică la mijloace de expresie tot mai formalizate.

* * *

Cât privește structurile mistice, ele ne dezvăluie *stilul antifrazei*, al eufemismului propriu-zis. Nu vom reveni asupra genezei antifrazei prin procedeul de dedublare a imaginilor și sintaxa dublei negații[188]. În vreme ce stilul antitezei decupa în spațiul fantastic schema întoarcerii, adică a simetriei simple în raport cu o axă, stilul antifrazei și sintaxa dublei negații schițează schema simetriei în similitudine[189]. Putem induce într-adevăr o întreagă geometrie a dedublării figurilor pornind de la imaginea încastrării imaginilor[190]. Stilul antifrazei păstrează însă urma semantică a procesului de dublă negație, el e triumful stilistic al ambivalenței, al dublului sens. În același timp și sub același raport, spinii trandafirului devin mesageri ai parfumului. Nu e nevoie să insistăm asupra schițelor patologice ale unui asemenea stil, pe care Bleuler îl admite din capul locului drept stilul patologic prin excelență.

În artele plastice am mai constatat în ce măsură aceste structuri mistice se află la temelia unei importante categorii de mijloace de expresie[191]. Și dacă catharsis-ul pregătește hiperbola și suscită antiteza, putem spune că înfrumusețarea sau decorarea în general anunță antifraza. Această atitudine perfecționată se poate manifesta, după cum am mai spus[192], fie prin realismele optimiste în care artistul „suspendă zborul" clipelor privilegiate,

în care amintirea proustiană, egotismul bunelor momente stendhaliene, fervoarea gidiană sau pasiunea pentru migală a lui Flaubert ca și a lui Van Gogh se conjugă spre a face din aceste instantanee ale devenirii esența concretă a veșniciei regăsite; sau se mai poate manifesta când aceeași atitudine se colorează hiperbolic printr-un eufemism idealizant care alină regretele și decepțiile prin tot felul de „serbări galante", sau când escamotează moartea în culisele tragediei clasice sau prin alegoriile academice care înfrumusețează *Phaidon*-ul. Încă de la nivelul lingvisticii se schițează net stilul antifrazei. Bréal[193] arată că un cuvânt ajunge să semnifice contrariul sensului său inițial. De pildă adjectivul latin *maturus*, care inițial însemna matinal, precoce. De la el provine verbul *maturare*, a grăbi, care, aplicat roadelor pământului, înseamnă „a se coace". Întrucât fenomenul coacerii nu se desfășoară decât în timp, adjectivul, sub presiunea verbului activ, și-a modificat sensul în „înțelept", „chibzuit", și până la urmă sensul lui s-a inversat în cel de „copt", adică îndeajuns de matur: *maturi centuriorum*, „cei mai în vârstă dintre centurioni". Ceea ce fantastica pregătește, ceea ce evoluția semantică a cuvintelor anunță, schematismul retoric rezumă și reduce la o simplă figură de stil pe linia semiologiei formale. Discursul folosește toate gradele antifrazei, de la *antilogie*, această antiteză concisă și densă, privată de resortul ei polemic și care se mulțumește să înfățișeze în același timp și sub același raport cele două contrarii, până la *catahreză*, un fel de antifrază în care jocul inversării e limitat și care se mulțumește cu folosirea în contrasens a cuvintelor, trecând bineînțeles prin *litota*[194]. Aceasta din urmă e un compromis foarte formalizat, adică golit de orice semantism, dintre antifrază și hiperbolă: antifrază prin forma ei, se vrea hiperbolă prin efectele ei expresive. Tot în acest stil intră jumătate din *metonimii* și *sinecdoce*, toate acelea care utilizează o „miniaturizare" retorică folosind partea, efectul, specia în loc de întregul, cauza sau genul.

* * *

În sfârșit, am mai arătat felul în care structurile sintetice ale imaginației delimitează *stilul hipotipozei*[195]. Repetarea imaginilor, și prin aceasta chiar reversibilitatea timpului, spulberă însuși conceptul de timp[196]. Și în spațiul fantastic grupul egalităților vine atunci să-l întărească pe cel al similitudinilor. Am văzut în ce măsură expresia ritmică a muzicii ilustra estetic aceste structuri sintetice, muzica fiind o totalizare ritmică de contraste[197]. Am arătat de asemenea că această structură a fantasticului schița, dacă nu o aritmetică, datorită procesului de repetare fundament al numărului, măcar o aritmologie[198]. Dar mai ales am constatat că structurile sintetice ale

imaginației o reintegrează pe Clio în corul Muzelor. Deoarece întreaga istorie se definește ca o hipotipoză și chiar, când se extinde la filosofiile istoriei, ca o hipotipoză a viitorului[199]. De aceea să nu revenim pe larg asupra acestei figuri de retorică care traduce în sintaxă puterea fantastică a memoriei. Să ne mărginim a afirma că, așa cum există grade în varietățile de antifraze, există grade și în varietățile de hipotipoze, așa cum par a fi *enalaga* și *hiperbata*. Hipotipoza care prezentifică fapte trecute sau viitoare e modelul, enalaga slujindu-i doar de corolar: aceasta din urmă stăruie asupra schimbării timpului, asupra acelei infime nuanțe antitetice pe care-o vehiculează orice sinteză; cât despre hiperbată, ea e procedeul reversibilității aproape complet formalizate întrucât răstoarnă ordinea cronologică a termenilor fără ca prin aceasta să se piardă sensul. Ținem însă să repetăm că, dacă aceste regimuri ale imaginației, dacă aceste categorii structurale și aceste stiluri sunt contradictorii și antrenează, așa cum am arătat de-a lungul întregii noastre lucrări, izotopismul constelațiilor imaginare și al miturilor, nu înseamnă că se exclud unele pe altele.

Putem constata acum că, cu cât formalizăm mai mult, cu-atât ne îndepărtăm de semantismul originar al marilor arhetipuri fantastice, cu atât respectăm mai puțin izotopismul structurilor și unicitatea unui stil. O operă de artă utilizează deja resursele tuturor structurilor. În tragedia cea mai sumbră, cea mai cathartică, e cu neputință de exclus gingășiile antifrazei, e cu neputință de disociat, în delicatețea stendhaliană, purgatoriul resentimentelor politice de gingășiile sublimate față de bunele momente revolute. O mare operă de artă nu e poate pe deplin satisfăcătoare decât pentru că în ea se îmbină accentul eroic al antitezei, nostalgia duioasă a antifrazei și diastolele și sistolele de speranță și disperare. Dar la nivelul pur schematic al retoricii, opozițiile între diversele regimuri se estompează și forța izotopică a structurilor se dislocă pe măsură ce se pierde semantismul: sintaxa figurii retorice nu mai e luată în sensul ei figurat, astfel că toate stilurile – în afară de-o foarte ușoară predominanță statistică – sunt folosite într-o operă prin turnura dată discursului.

Astfel, prin retorică și figurile ei vedem încet-încet disociindu-se semantismul de figurat. Domeniu intermediar, retorica e la rândul ei locul tuturor ambiguităților. E poate motivul pentru care studierea ei a fost neglijată în folosul epistemologiilor care păreau să se intereseze de logică și matematică, procese formale depozitare ale exclusivului. Și chiar în clipa în care imaginația se vedea discreditată în gândirea occidentală, termenul de retor devenea și el peiorativ...[200]

NOTE

[1] Cf. *supra*, p. 21, 31, 33.

[2] Ceea ce atât de bine presimțise Alain, care, ca și Bachelard, nu e de acord să considere visul ca un semn rușinos ce trimite la o semnificație ascunsă; cf. *Préliminaires*, p. 211–213: „Și se face mare zgomot în jurul unei metode care interoghează visele ca pe niște tâlhari ce-ar minți sistematic. Adevărata Cheie a Viselor e mult sub aceste gânduri teologice... Dar care ar fi așadar interpretarea adevărată? A nu te îndepărta de vis, a-l aborda pieptiș, a ști ce este, a face o anchetă...".

[3] Cf. Lacroze, *La Fonction de l'imagination*, p. 1–3, 12, 35.

[4] Novalis, *Schrifften*, II, p. 365; cf. Bachelard, *Terre*, p. 5 și Von Schubert, *Symbolik*, p. 55.

[5] Cf. W. James, *Pragmatisme*, p. 27.

[6] Cf. Jung, *Les Types psych.*; cf. Jung, *Contrib. à l'étude des types psychol.*, în *Arch. psychol.*, nr. 52, dec. 1913, p. 289.

[7] Cf. *supra*, p. 175.

[8] Cf. James, *op. cit.*, p. 29.

[9] Minkowski, *Schizophr.*, p. 204.

[10] Jung, *op. cit.*, p. 8; cf. p. XX, 6, 291, 302.

[11] Cf. Minkowski, *op. cit.*, p. 224.

[12] Minkowski, *op. cit.*, p. 19, 30; cf. caracterul „imperialist" al imaginii semnalat de Dumézil, *Les Dieux des Germains*, p. XIII.

[13] Krasnuschkine și Minkowska, *La Constitution épileptoïde et ses rapports avec la structure de l'épilepsie essentielle*, în *Rec. de travaux* oferite prof. Bruchanski.

[14] Cf. Minkowski, *op. cit.*, p. 241. În al său „Test arhetipal", Yves Durand folosește noțiunea de „tensiune". Cf. *Le Test archétypal à 9 éléments*.

[15] Cf. *op. cit.*, p. 205–206; cf. Bochern și Halpern, *op. cit.*, p. 55, 91, 108.

[16] Cf. *supra*, p. 165 și urm.

[17] Tot așa cum *Les Chants de Maldoror* nu corespunde *Poeziilor*, atât o operă cât și cealaltă acționând într-un regim al imaginarului total diferit, una fiind antidotul psihic al celeilalte. Cf. Bachelard, *Lautréamont*. Cf. Ch. Lalo, *L'Art loin de la vie*.

[18] Cf. Jung, *Types psych.*, p. 436; Baudouin, *Introd. analys. des rêves*, p. 19; cf. de asemenea Von Schubert, *Symbolik*, p. 12, 67, 69.

[19] Cf. James, *Pragmatisme*, p. 25.

[20] Cf. Jung, *Psychologie und Religion*, p. 150 și urm. Cf. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, p. 64, 70, 72.

[21] Cf. J. Jacobi, *Psych. de C. G. Jung*, p. 126 și urm.

[22] Cf. Jung, *op. cit.*, p. 297; cf. p. 133.

[23] J. Jacobi, *op. cit.*, p. 127.

[24] Cf. Jung, *Types*, p. 667, și Jung., *op. cit.*, p. 128, 129.

[25] Cf. Jung. *op. cit.*, p. 154, 329.

[26] Cf. *supra*, p. 36 și urm.

[27] Cf. Oswald, *Les Grands Hommes*, p. 27, 262; cf. Jung, *Types*, p. 333.

[28] Cf. Bachelard, *Formation esprit scient.*, p. 246.

[29] Cf. S. Pétrement, *op. cit.*, p. 57 și urm.

[30] Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 276.

[31] Cf. G. Michaud, *Introd. à une science de la littérature*, p. 255 și urm. Referitor la delimitarea „generațiilor lingvistice", cf. G. Matoré, *La Méthode en lexicologie*. Cf. P. Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*.

[32] Cf. Worringer, *Abstraktion*, p. 30 și urm., și Malraux, *La Métamorphose des dieux*, p. 44 și urm., 126, 285.

[33] Cf. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*, p. 272. Cf. și *Psychopath. gén.*; cf. M. Foucault, *Histoire de la folie*.

[34] Cf. Jung, *Types*, p. 299; Worringer, *op. cit.*, p. 18 și Ch. Bru, *Esthétique de l'abstraction*, p. 146. E. Souriau apropie în mod foarte judicios „stilizarea" primitivilor de funcția formalizatoare așa cum ni se înfățișează ea în platonism; cf. *Pensée vivante*, p. 249 și urm.; cf. H.Tongue, *Bushman Paintaings;* J. W. Fewkes, *Hopi Katcinas*.

[35] Cf. Ch. Bru, *op. cit.*, p. 158.

[36] Worringer, *op. cit.*, p. 18–20.

[37] Jung, *op. cit.*, p. 300.

[38] Cf. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 440. J. Cazeneuve, după Ruth Bénédict, scrie despre cultura indienilor Zuñi că „nu e deloc dionisiacă", că e „o cultură pur apolinică", toate producțiile artistice ale zuñilor, și în special măștile, ating într-adevăr un grad foarte înalt de abstractizare. Cf. J. Cazeneuve, *op. cit.*, p. 240, și R. Bénédict, *Echantillons de civilisations*, p. 27, 35, 43 și urm., cf. J. W. Fawkes, *Hopi Katcinas*.

[39] *Op. cit.*, p. 443; cf. cărticica noastră: *L'imagination symbolique*.

[40] E. Souriau (în *Pensée vivante*, p. 248) caracterizează exact atitudinea spirituală platoniciană scriind că e „hieroglifică".

[41] Cf. Séchehaye, *op. cit.*, p. 125 și urm., cf. Dracoulidès, *op. cit.*, p. 16 și J. Frois Wittmann (în *Rev. franç. psych.*, nr. 2, 1929), *Considérations psychan. sur l'art moderne*.

[42] Cf. Guy Michaud, *op. cit.*, p. 255.

[43] Cf. L. Cellier, *op. cit.*, p. 269.

[44] Cf. *op. cit.*, p. 53.

[45] *Op. cit.*, p. 41, 44–45.

[46] Cf. *op. cit.*, p. 48–51.

[47] Cazeneuve a scos bine în relief, în civilizația „apolinică" a zuñilor, coexistența unor elemente rituale „nocturne", precum clovnii Koyemshis. „Zuñii, tocmai pentru că sunt un popor apolinic, aveau nevoie de această supapă de siguranță." Cazeneuve, *op. cit.*, p. 244–245; cf. R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, p. 29, 30, 33. Întreaga teză a lui Piganiol referitoare la *Originile Romei* e inspirată tot de coexistența a două mentalități, sabină și romană, în cadrul cetății.

[48] Cf. *supra*, p. 340 și urm.

[49] Cf. *supra*, p. 34, 323, 324.

[50] Gusdorf, *op. cit.*, p. 180.

[51] Gusdorf, *op. cit.*, p. 218, 222, 230.

[52] Gusdorf, *op. cit.*, p. 111.

[53] Cf. Moret și Davy, *Des Clans aux Empires*, p. 15, 27, 88.

[54] Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 114.

[55] Imperiul napoleonian nu e străin de universalismul romantic.

[56] Gusdorf, *op. cit.*, p. 118.

[57] *Op. cit.*, p. 42. Dacă am fi aderat la acest *credo* progresist, ne-am fi edificat lucrarea urmând planul ontogenetic al apariției reflexelor dominante: reflexe de supt, reflexe posturale, reglementare și dominante sexuale, numai că Umanitatea, în calitate de speță psihologică, n-are o geneză controlabilă.

[58] Lévy-Bruhl, *Carnets*, p. 131; cf. p. 136; cf. și Durkheim, *Formes élémentaires*, p. 340, 342, 625.

[59] Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 247. Despre etnologie și istorie, cf. Lévi-Strauss, *Anthrop. struct.*, p. 3 și urm.

[60] Cf. Bastide, *Sociol. et Psychan.*, p. 278 și urm. Cf. noțiunea de „derivație" la V. Pareto, *Traité de sociol.*

[61] Cf. Bastide, *op. cit.*, p. 194 și urm.

[62] Damourette, *op. cit.*, I, p. 105, 375, 389, 390.

[63] Cf. *supra*, p. 36 și urm.; cf. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 27, 28. „Trecerea de la conștient la inconștient e însoțită de un progres de la particular la general".

[64] Lacroze, *La Fonction de l'imagination*, Boivin, Paris, 1938.

[65] Cf. *supra*, p. 21, 31.

[66] Lacroze, *op. cit.*, p. 130 și urm.

[67] *Op. cit.*, p. 132.

[68] Cf. *op. cit.*, p. 98, 139.

[69] *Op. cit.*, p. 98.

[70] *Op. cit.*, p. 58.

[71] *Op. cit.*, p. 117.

[72] *Op. cit.*, p. 109.

[73] *Op. cit.*, p. 111, 119, 120.

[74] Lacroze, *op. cit.*, p. 84; cf. Dalbiez, *op. cit.*, I, p. 175.

[75] Lacroze, *op. cit.*, p. 91.

[76] Cf. Alain, *op. cit.*, p. 213: „Cred îndeajuns că fondul viselor, chiar celor teribile, e fericit și chiar vesel"; p. 210: „Și somnul e un fel de râs potolit, dar care se asigură în plus de el însuși printr-o detașare totală și o deplină indiferență față de motive".

[77] Cf. R. Barthes, *Mythologies*, p. 224, 251.

[78] *Op. cit.*, p. 221.

[79] *Op. cit.*, p. 222, 233. În această dihotomie între limbaj și mit, Barthes pare să dezmintă teza pe care-o susținea în *Le Degré zero de l'écriture*, după care „mitologia personală" a stilului, acea „hipo-fizică a cuvântului", ar prima întotdeauna asupra scrisului. În ce ne privește, găsim că mitul e „gradul zero" al limbajului, al semiologiei. Cf. Barthes, *Le Degré zero*, p. 19, 22, 35–40.

[80] *Mythol.*, p. 222.

[81] Cf. Gusdorf, *op. cit.*, p. 265.

[82] Barthes, *op. cit.*., p. 233, nota 7.

[83] Cf. Bachelard, *Format. esprit scient.*, p. 38, 119.

[84] Barthes, *op. cit.*, p. 232.

[85] Gusdorf, *op. cit.*, p. 249.

[86] Cf. cu privire la noțiunea de „minciună vitală", Lacroze, *op. cit.*, p. 115; cf. Piaget, *Symbol.*, p. 117. Am prefera expresia „adevăruri doxologice" în opoziție cu adevărurile „epistemologice".

[87] Bachelard, *op. cit.*, p. 78.

[88] Bachelard, *op. cit.*, p.78. Despre *l'Imagination et la Science*, cf. J. Bernis, *op. cit.*, cap. IX, p. 69. Acest efort de „decolorare" îmbinându-se cu „claritatea", cu „disocierea" etc., plasează dintr-o dată demersul științific în *Regimul Diurn* al imaginarului.

[89] Lacroze, *op. cit.*, p. 58. Cf. Muchielli care, în concluzia excelentei sale cărți, *Le Mythe de la cité idéale* (p. 300), arată că mitul universal al cetății e în ultimă instanță „voință" etică de promovare a acestui model ideal.

[90] Gusdorf, *op. cit.*, p. 278; cf. J. Bernis, *op. cit.*, cap. III, p. 43, „*Le mythe et le jeu*", și p. 77, 81–82, cap. X, „*L'imagination et la vie*".

[91] Când am redactat cartea de față, nu luasem cunoștință de magistrala lucrare a lui Henri Corbin, *L'Imagination creatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*. Această lucrare, atât de apropiată în numeroase privințe de concluziile prezentului nostru studiu, are uriașul merit de a restitui Imaginativului locul primordial ce-i fusese uzurpat de interpretările averroiste ale lui *intellectus adeptus*.

[92] Cf. Sartre, *L'Imaginaire*, p. 22, 121, 171; cf. M. Bonaparte, *Eros*, p. 25, 27, 33; cf. Alain, *Préliminaires*, p. 80: „Orice schimbare în lucrurile reale presupune o muncă, care se reduce în fond la o deplasare. Lucrurile imaginare se deplasează cu ușurință, așa cum vedem în basme; un palat se ivește și dispare ca prin minune..."

[93] Cf. Thomas de Quincey, *The Confession of an English Opium Eater*, p. 32, 45 și urm.; Baudelaire, *Paradis artificiels*, p. 23 și urm.; Proust, *Le Temps retrouvé*, II, p. 72.

[94] Cf. Piaget, *Pensée symbolique chez l'enfant*, p. 212, 215.

[95] Alain, *op. cit.*, p. 212.

[96] Cf. M. Bonaparte, *Éros*, p. 33; cf. Alain, *op. cit.*, p. 212: „Să zicem că spiritul viselor... ține de expresia oamenilor iluștri...: pe mâine afacerile!".

[97] Cf. Bergson, *Essai*, p. 175.

[98] Kant, *Critique de la Raison pure*, p. 74.

[99] Cf. Alquié, *Désir d'éternité*, p. 91.

[100] Cf. Burloud, *Psychol. des tendances*, p. 32.

[101] Alquié, *op. cit.*, p. 91.

[102] M. Bonaparte, *Éros*, p. 17.

[103] Bergson, *Évol. créatr.*, p. 367; cf. *Pensée et Mouvant*, p. 117–118.

[104] Bergson, *Évol. créatr.*, p. 265, 267, 278.

[105] Cf. Bergson, *op. cit.*, p. 286.

[106] Gusdorf, *op. cit.*, p. 102.

[107] *Op. cit.*, p. 103.

[108] Cf. Pradines, *Traité*, II, p. 14 și urm.

[109] Bergson, *Les Deux Sources*, p. 127.

[110] Cf. Proust, *Du côte de chez Swann*, p. 54, 58, și *Le Temps retrouvé*, II, cap. III, p. 11, 14, 53 și urm. Despre „existențialismul lui Bergson", cf. H. Bonnet, *Roman et Poésie*, p. 236 și urm. Teza noastră e foarte apropiată aici de cea a lui E. Souriau (cf. *Pensée vivante*, p. 265) pentru care memoria e „concatenație", adică înlănțuire reversibilă și nu devenire existențială și fatală.

[111] Cf. Kostyleff, *Réflexologie*, p. 232.

[112] Cf. Malraux, *Les Voix du silence*, III, p. 119, 145, 146, 150.

[113] Cf. Allendy, *L'Enfance méconnue*, p. 60, și Baudouin, *Introduction à l'analyse des rêves*, p. 37.

[114] Cf. M. Dufrenne, *La Personnalité de base*, p. 155 și urm. Cf. G. Durand, *Les Trois Niveaux de formation du symbolisme*.

[115] Cf. Kostyleff, *op. cit.*, p. 32, 232; cf. Goldstein, *op. cit.*, p. 135: „Reflexul e reacția organismului total".

[116] Cf. Baudouin, *op. cit.*, p. 33.

[117] Cf. Goldstein, *op. cit.*, p. 135: „Reflexele sunt expresia reacției organismului față de-o anumită izolare a unora din părțile sale".

[118] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 225: „Se știe bine că orice mit e o căutare a timpului pierdut"; cf. Bastide, *Lévi-Strauss ou l'ethnographe „à la recherche du temps perdu"* (*Présence africaine*, aprilie–mai 1956).

[119] Bergson, *Les Deux Sources*, p. 127.

[120] *Op. cit.*, p. 137.

[121] *Op. cit.*, p. 159; cf. p. 160.

[122] *Op. cit.*, p. 159.

[123] Cf. Sartre, *L'Imaginaire*, p. 217.

[124] *Op. cit.*, p. 232.

[125] Griaule, *Masques dogons*, p. 818: „Arta dogonilor, de la originea ei, e o luptă contra putrefacției".

[126] Cf. Malraux, *Les Voix du silence* și *La métamorphose des dieux*.

[127] Cf. Bastide, *Le Château intérieur de l'homme noir*, *op. cit.*, p. 256: „Masca e succedaneul extazului... suntem posedați de zei, dar jucăm rolurile strămoșilor". Cf. Griaule, *op. cit.*, p. 773 și urm.

[128] *Op. cit.*, p. 802.

[129] *Op. cit.*, p. 775.

[130] *Op. cit.*, p. 776 și urm.

[131] *Op. cit.*, p. 789.

[132] Cf. *op. cit.*, p. 792, nota 4: cf. Hubert și Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie* (*Ann. Sociol.*, VII) p. 99; cf. A. Breton, *L'Art magique*, p. 11 și urm., în special p. 48 și urm.

[133] A. Breton, *op. cit.*, p. 56, răspunsul lui Lévi-Strauss.

[134] Griaule, *op. cit.*, p. 806.

[135] *Op. cit.*, p. 802.

[136] *Awa* e Societatea măștilor.

[137] *Op. cit.*, p. 819.

[138] Cf. Bergson, *Évol. créatr.*, p. 173, 270.

[139] Cf. Pradines, *Traité de Psych.*, I, p. 531, 538, 540, 559.

[140] E și poziția lui Alain, pentru care „lucrurile reale rezistă deplasării"; *op. cit.*, p. 80.

[141] Sartre, *L'Imaginaire*, p. 165.

[142] *Op. cit.*, p. 166.

[143] Piaget, *Représent. esp.*, p. 532, 535.

[144] Cf. Séchehaye, *op. cit.*, p. 97.

[145] Cf. Séchehaye, *op. cit.*, p. 121.

[146] Cf. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 184. Această facultate reflexogenă de coexistență, adică de dedublare, îngăduie ființei să treacă din domeniul existenței în cel al esenței.

[147] *Op. cit.*, p. 27.

[148] M. Bonaparte, *Éros*, p. 15, 34.

[149] Piaget, *op. cit.*, p. 555; cf. p. 565.

[150] Cf. L. Binswanger, *Grundformen und Erkentniss menschlichen Dasein*, p. 31.

[151] Cf. A. Rouhier, *La Plante qui fait les yeux émerveillés*, și Raucoule, *Hallucinations mescaliniques*, în *Encéphale*, iunie 1938. Cf. Reichard, Jakobson și Werth, *Language and Synesthesia*, în *Word*, V, nr. 2, 1949, p. 226 și urm. Atlasul auditiv se degajă mai greu din utilitarism decât percepția vizuală. Acuitatea vizuală se întinde mult mai departe decât acuitatea auditivă.

[152] Stravinsky, *Poétique musicale*, p. 28.

[153] Cf. Sartre, *L'Imagination*, p. 149. Despre limitele prozaicului în literatură, cf. *Le Décor mythique, op. cit.*, partea a II-a, cap. 2.

[154] Pictură care, prin artificiile de perspectivă, vizează să creeze iluzia unor obiecte reale în relief (n.t.).

[155] Pentru că văzul e prin esență organ al depărtării, pentru că „ocularitatea" împinge instinctiv orizontul prin „spațiile infinite".

[156] Cf. *supra*, p. 207, 242 și urm.

[157] Cf. Eliade, *Hist. Relig.*, p. 324–325.

[158] Cf. *supra*, p. 348 și urm.

[159] Cf. Bachelard, *Philo. du non*, p. 108; cf. *Rationalisme appliqué*, p. 84; cf. și Korzybski, *Science and Sanity*, p. 52–58, pentru care întreaga logică copulativă se transformă în *coincidențe, includeri* și *încălcări* spațiale.

[160] Bachelard, *Philo. du non*, p. 116 și urm.

[161] Cf. Korzybski, *op. cit.*, p. 56–58. Noțiunea de încălcare e din punct de vedere geometric foarte echivocă întrucât varietățile de încălcare sunt infinite.

[162] Cf. Lévy-Bruhl, *Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 453 și urm.; cf. Przyluski, *La Participation*, p. 156 și urm.; cf. Bastide, *Contribution à l'étude de la participation (Cah. intern. sociol.*, XIV, 1953), p. 130–140.

[163] Bleuler, *Handbuch der Psychiatrie*, IV, 1, p. 38, 75 și urm.

[164] Cf. J. Soustelle, *La Pensée cosmol. des anciens Mexicains*, în special capitolul VII: *„Le séjour des morts"*; VIII: *„Les points cardinaux"*; IX: *„Espace et temps"*. Cf. *supra*, cartea a II-a, partea a 2-a. Cf. Halbwachs, *La Topographie légendaire des évangiles en Terre sainte*.

[165] Cf. *supra*, p. 46 și urm.

[166] Granet, *Pensée chinoise*, p. 184 și urm.; cf. și Cazeneuve, *Les Dieux dansent à Cibola*, p. 68 și urm.; cf. și Lévi-Strauss *„Les Organisations dualistes existent-elles?"*, în *Anthrop. struct.*, p. 148–180.

[167] Soustelle, *op. cit.*, p. 68 și urm., 73–75.

[168] *Op. cit.*, p. 67.

[169] Cf. Durkheim și Mauss, *De quelques formes primitives de classification (Ann. sociol.*, vol. II), p. 480 și urm.

[170] Cf. *supra*, p. 161, 162.

[171] Cf. *supra*, p. 258 și urm., 335 și urm.

[172] Cf. *supra*, p. 260 și urm.; cf. Lévi-Strauss, *Anthrop. struct.*, p. 104 și urm.; cf. P. Guiraud, *La Sémantique*, p. 116, care marchează într-adevăr prioritatea „nucleului" semantic asupra fluctuantului „halou" stilistic.

[173] Cf. Kant, *Critique de la Rais. pure*, I, p. 172: „Or, tocmai această reprezentare a unui procedeu general al imaginației, care servește la a-i procura unui concept imaginea, numesc eu schema acestui concept".

[174] *Op. cit.*, p. 176.

[175] Cf. P. Guiraud, *La Stylistique*, cap. III, *„Stylistique de l'expression"*.

[176] Cf. *supra*, p. 164, 165.

[177] Guiraud, *Sémantique, op. cit.*, p. 116.

[178] Cf. Matoré, *op. cit.*, p. 20, 27, 60, 62.

[179] Folosind terminologia lui Barthes, am putea spune că *scrisul* n-are valoare decât prin referire la *stil*.

[180] Cf. *supra*, p. 179.

[181] Cf. *supra*, p. 173 și urm.

[182] Cf. *supra*, p. 176.

[183] Cf. *supra*, p. 175 *in fine*.

[184] Cf. Volmat, *op. cit.*, p. 202 și urm.

[185] *Op. cit.*, p. 308.

[186] Volmat, *op. cit.*, p. 211.

[187] Volmat, *op. cit.*, p. 204.

[188] Cf. *supra*, p. 204 și urm.

[189] Cf. *supra*, p. 258 și urm.

[190] Cf. *supra*, p. 207 și urm.

[191] Cf. *supra*, p. 264.

[192] Cf. *supra*, p. 260, 261.
[193] Bréal, *Sémantique*, p. 149–150.
[194] Cf. *supra*, p. 265.
[195] Cf. *supra*, p. 340 și urm.
[196] Cf. *supra*, p. 283 și urm.
[197] Cf. *supra*, p. 336 și urm.
[198] Cf. *supra*, p. 286–290.
[199] Cf. *supra*, p. 341.
[200] Paradoxal, în chiar epoca în care se separă în mod judicios stilul de „scriitura" retorică și când se afirmă *le style c'est l'homme*, filosofia întoarce spatele retoricii, stilului și, drept urmare, omului. Cf. Guiraud, *La Stylistique*, p. 31: „*Décadence de la rhétorique*".

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CONCLUZIE

Omul... prin activitatea-i de dominare a lumii, riscă să se înstrăineze de ea; el trebuie în fiecare clipă, și aceasta e funcția artistului, ca prin operele leneviei sale *să realizeze reconcilierea.*

FRANCIS PONGE, *Le murmure*, „Table ronde", nr. 43

Iată-ne ajunși la capătul acestei lucrări. Începută printr-o remarcă referitoare la devalorizarea culturală a imaginarului în gândirea oficială a Occidentului, ea se încheie cu o remarcă referitoare la devalorizarea retoricii. Unii vor putea aprecia că am închinat o carte prea groasă acestei „meștere într-ale erorii și falsității". În mod constant am văzut că reabilitarea imaginarului antrena o luare în considerare a mitologiei, a magiei, a alchimiei, a astrobiologiei, a aritmologiei, a analogiei, a participațiunii, a gândirii prelogice și, în cele din urmă, a retoricii. Nu înseamnă oare, o dată mai mult, a abate reflexia spre niște „nori" himerici? Vom răspunde că de la acești nori vin atât ploile roditoare, cât și furtunile pustiitoare. A umbri soarele pare a fi o foarte apreciabilă forță. Dar și acest răspuns e alterat de metaforă. E preferabilă afirmația că în decursul prezentei anchete ne-a apărut faptul că aceste „greșeli și falsuri" imaginare sunt mult mai curente, mult mai universale în gândirea oamenilor decât „adevărurile" șubrede și strict localizate în timp și în lume, aceste „adevăruri" de laborator, opere ale refulării raționaliste și iconoclaste ale civilizației actuale[1]. Deci, am putea măcar considera această arhetipologie generală drept un catalog comod al rătăcirilor imaginației, drept un muzeu imaginar al imaginilor, adică al viselor și al minciunilor oamenilor. Dreptul fiecăruia de a-și alege stilul său de adevăr. În ce ne privește, refuzăm să alienăm o cât de mică parte a moștenirii speciei[2]. Ne-a apărut faptul că proaspetele adevăruri studiate de epistemologii se uzează și se combat; atunci de ce să neglijăm „greșelile", când ele apar ca lucrul cel mai împărtășit din lume? Și mai ales când această comunitate de idei pare să se realizeze după o anumită ordine revelatoare a unui anumit adevăr? Un adevărat umanism nu trebuie oare să aibă grijă de tot ceea ce place în mod universal fără concept, ba mai mult: tot ceea ce valorează în mod universal fără motiv? Una din convingerile care se desprinde din ancheta noastră e că trebuie să ne revizuim, când e vorba de

înțelegere antropologică, definițiile sectare date adevărului. În cazul acesta, mai mult ca în oricare altul, nu trebuie să luăm dorința noastră particularistă de obiectivitate civilizată drept realitatea fenomenului uman. În acest domeniu „minciunile vitale" ni se înfățișează mai adevărate și mai valabile decât adevărurile mortale. Și decât să generalizăm abuziv adevăruri și metode care nu sunt strict valabile decât la capătul unei riguroase psihanalize obiective inaplicabile unui subiect cugetător, și care, odată extrapolate, devin inutile și nesigure, să încercăm mai degrabă a ne apropia cu ajutorul unor metode adecvate de acest fapt insolit, absurd, din punct de vedere obiectiv, pe care-l manifestă *eufemismul fantastic* și care apare ca fundamentul fenomenului uman. Acest fenomen uman nu trebuie să fie alienat de cutare sau cutare știință – chiar umană – specializată într-un adevăr îngust, ci luminat de convergențele întregii antropologii, pentru că e trăit, de fiecare dată când se manifestă, ca un dincolo de obiect în demnitate și în putere. E ceea ce, cu slabele noastre mijloace, am încercat să sugerăm în această carte care n-are ambiția să fie decât o introducere la studii mai riguroase.

E de altfel timpul să ne punem de acord în ceea ce privește pretenția unora care vor cu orice preț să-l „demistifice" pe om[3]. Ne putem la rândul nostru întreba sub care regim mitic se manifestă această demistificare. Unul din semnele timpului nostru e, de comun acord cu regimul abstractizării semiologice sau obiective, confuzia hiperbolică și polemică dintre mit și mistificare. Epoca noastră, spintecătoare de mituri și de mistică, se vrea dedicată regimului antitezei și, prin aceasta, tuturor tentațiilor exagerării hiperbolice. Dar, după numeroase indicii, această modă arhetipală pare să devină în curând revolută. Civilizația noastră rațională și cultul ei pentru demistificarea obiectivă se vede înecată în fapt de resacul subiectivității vexate și al iraționalului. În mod anarhic drepturile la o imaginație plenară sunt revendicate atât de multiplicarea psihozelor, de apelul la alcoolism și stupefiante, de jazz, de ciudatele *hobby*-uri, cât și de doctrinele iraționaliste și exaltarea celor mai înalte forme ale artei[4]. În cadrul puritanismului rațional și al acestei cruciade pentru „demitizare", puterea fantastică restituie exclusiva obiectivistă printr-o răzbunătoare dialectică. Obiectivitatea, „Știința", mecanismul, pozitivismul se instalează cu cele mai evidente caracteristici ale mitului: imperialismul lui și opacitatea la lecțiile schimbării lucrurilor[5]. Obiectivitatea a devenit, în mod paradoxal, cult fanatic și pasionat care refuză confruntarea cu obiectul. Dar mai ales, ca orice sistem care exploatează un regim izomorf exclusiv, obiectivismul semiologic contemporan, ignorând demersurile unei antropologii generale, se recuză *a priori* unui umanism plenar. Afirmarea demitificatoare nu e de cele mai multe

ori decât camuflarea unui colonialism spiritual, a voinței de anexare, în folosul unei civilizații bizare, a speranței și a patrimoniului întregii spețe umane. De aceea ne-am străduit ca în această fenomenologie a imaginarului să nu lăsăm străină de demersul nostru nici o resursă antropologică. Am căutat structuri, nu o infrastructură *totalitară*. Și sub convergența disciplinelor antropologice, mitul și imaginarul, departe de-a ni se înfățișa ca un moment depășit în evoluția speciei, s-au manifestat ca elemente constitutive – și credem că am demonstrat: instaurative – comportamentului specific lui *homo sapiens*. De aceea ni se pare că una din sarcinile cele mai oneste în căutarea adevărului și preocuparea de demistificare e de a disocia cum se cuvine mistificarea de mit. Și de-a nu face nici o speculație pe seama rădăcinii cuvintelor. A voi să „demitizezi" conștiința ne apare drept suprema operație de mistificare și constituie antinomia fundamentală: întrucât e nevoie de efort imaginar pentru a reduce individul uman la un lucru simplu, inimaginabil, perfect determinat, adică incapabil de imaginație și alienat de speranță. *Or, poezia ca și mitul, e inalienabilă*. Cuvântul cel mai umil, cea mai limitată înțelegere a celui mai limitat dintre semne, e mesagerul fără voie al unei expresii care aureolează întotdeauna sensul propriu obiectiv. Departe de-a ne irita, acest „lux"[6] poetic, această imposibilitate de-a „demitiza" conștiința se înfățișează ca o șansă a spiritului, și constituie acea „minunată expunere unui risc" pe care Socrate[7], într-o clipă hotărâtoare, o opune neantului obiectiv al morții, afirmând totodată drepturile mitului și vocația subiectivității la ființă și la libertatea care-o manifestă. Într-atât încât singura onoare veritabilă a omului ar fi cea a poeților.

De aceea, noi cei care ținem atât de mult seama de imaginație cerem cu modestie ca, alături de triumful firav al furnicii, să știm a-i atribui și greierului partea ce i se cuvine.

Întrucât adevărata libertate și demnitate a vocației ontologice a personalității umane nu se bazează decât pe această spontaneitate spirituală și pe această expresie creatoare care constituie aria imaginarului. El înseamnă toleranță față de toate regimurile spiritului, știind bine că buchetul acestor regimuri nu înseamnă prea mult față de onoarea poetică a omului de-a se afla în calea neantului reprezentat de timp și de moarte. Găsim așadar că, alături de-o pedagogie a culturii fizice și de una a judecății, se impune și-o pedagogie a imaginației. Fără știrea ei, civilizația noastră a abuzat de un regim exclusiv al imaginarului și evoluția speciei în sensul echilibrului biologic pare într-adevăr a dicta culturii noastre o conversiune sub amenințarea declinului și a degenerării. Romantismul și suprarealismul au distilat în umbră remediul în exclusivitate psihotic al *Regimului Diurn*. Poate că au venit

prea devreme. În zilele noastre, datorită descoperirilor antropologiei, sfaturile privind o terapeutică umanistă nu sunt pornite doar dintr-un vag exotism sau dintr-un simplu farmec al evadării și al bizarului.

Așa cum civilizația noastră tehnocrată și planetară autorizează în mod paradoxal *Muzeul imaginar*, îngăduie și un inventar general al resurselor imaginare, o *arhetipologie generală*. Se impune deci o educație estetică, pe deplin umană, precum și o educație fantastică la scara tuturor fantasmelor umanității. Nu numai că avem posibilitatea să reeducăm imaginația pe planul traumatismului individual, cum încearcă „realizarea simbolică"[8], nu numai că putem redresa individual deficitul imaginar, izvorât din angoasă, prin psihoterapia folosind „visul în stare de veghe"[9], dar tehnicile așa-zise „de acțiune psihologică", experiențele socio-dramatice[10] schițează o pedagogie a imaginației de care educația trebuie să țină seama atât pentru cel bun, cât și pentru cel rău. Odinioară marile sisteme religioase jucau rolul de păstrătoare ale regimurilor simbolice și curentelor mitice. În prezent, pentru o elită cultivată beletristica, iar pentru mase presa, benzile ilustrate și cinematograful vehiculează inalienabilul repertoriu al unei întregi fantastici. Iată de ce trebuie să năzuim către o pedagogie care să lumineze, dacă nu să secondeze această nestăvilită sete de imagini și de vise. Datoria noastră cea mai imperioasă e de-a lucra la o pedagogie a odihnei, a defulării și a timpului liber. Prea mulți oameni în acest veac al „iluminării" își văd uzurpat imprescriptibilul lor drept la luxul nocturn al fanteziei. S-ar putea prea bine ca morala lui „cântă acuma dacă poți!" și idolatrizarea muncii de furnică să fie culmea mistificării.

Ar fi mai întâi vorba de reabilitarea studiului retoricii, termen intermediar indispensabil pentru accesul plenar la imaginar, apoi de încercarea de-a smulge studiile literare și artistice monomaniei istoriciste și arheologice, cu scopul de-a plasa din nou opera de artă în locul ei antropologic cuvenit în muzeul culturilor, și care e cel de hormon și de suport al speranței omenești[11]. În plus, alături de epistemologia cotropitoare și de filosofiile logicii și-ar afla locul și studiul arhetipologiei; alături de speculațiile asupra obiectului și obiectivității s-ar situa reflecțiile asupra vocației subiectivității, exprimarea și comunicarea sufletelor. În sfârșit, ample lucrări practice ar trebui rezervate manifestărilor imaginației creatoare. Prin arhetipologie, mitologie, stilistică, retorică și beletristică sistematic însușite ar putea fi restaurate studiile literare și reechilibrată conștiința omului de mâine. Un umanism planetar nu se poate întemeia pe exclusiva cucerire a științei, ci și pe adeziunea și comuniunea arhetipală a sufletelor.

Astfel antropologia permite o pedagogie și trimite cât se poate de firesc la un umanism al cărui miez pare să-l constituie vocația ontologică manifestată prin imaginație și operele sale. Pornită într-adevăr de la o abordare metodologică a datelor reflexologiei, cartea de față ajunge la o luare în considerare pedagogică a datelor retoricii. Am situat imaginația, în decursul studiului nostru, exact în inima acestui interval, la porțile animalității cât și în pragul demersurilor obiective, ale rațiunii tehnice; retorica fiind termenul ultim al acestui traseu antropologic în cadrul căruia se manifestă domeniul imaginarului. Între asimilarea pură a reflexului și adaptarea limită a conștiinței la obiectivitate, am constatat că imaginarul constituie esența spiritului, adică efortul ființei de-a înălța o speranță vie în pofida lumii obiective a morții. De-a lungul acestui traseu am văzut sedimentându-se scheme, arhetipuri și simboluri conform unor regimuri distincte, ele însele articulate în structuri. Aceste categorii justifică izotopia imaginilor și constituirea de constelații și de povestiri mitice. Am fost, în sfârșit, ajutați să înțelegem atipicalitatea atât culturală cât și psihologică a acestor regimuri și categorii ale fantasticii, arătând că resursele diverselor modalități ale imaginarului și ale stilurilor expresive ale imaginii sunt orientate de grija unică de-a face timpul „să treacă", prin forma spațială, din domeniul destinului fatal, întrucât e integral obiectiv, în cel al victoriei ontologice. Departe de-a fi rămășița unui deficit pragmatic, imaginarul ne-a apărut, în decursul întregului nostru studiu, drept marca unei vocații ontologice. Departe de-a fi epifenomen pasiv, neantizare sau chiar deșartă contemplare a unui trecut revolut, imaginarul s-a manifestat numai ca activitate care transformă lumea, ca imaginație creatoare, dar mai ales ca transformare eufemică a lumii, ca ordonare a ființei conform unui ce mai bun. Acesta e marele țel pe care ni l-a înfățișat funcția fantastică.

Și acest țel ne îngăduie să evaluăm stările de conștiință și să ierarhizăm facultățile sufletului. Întrucât dacă acel „eu cuget" e într-adevăr dovada că exist, sunt cugete care degradează această conștiință a existenței pentru că o înstrăinează în obiect și până la urmă în moarte. Și sunt tocmai gândurile iconoclaste atât de obișnuite pentru civilizația noastră actuală, care constau în a te supune lumii obiectului sub liniștitoarele modalități ale lui *res extensa*, în vreme ce spiritului uman și ființei pe care acesta o dezvăluie nu i-ar reveni decât neantul unei durate neînsemnate și purtătoare de moarte. Ființei umane nelăsându-i-se decât alegerea deznădăjduită de a fi pentru lume sau pentru moarte. Am văzut că studierea obiectivă a fantasticului răstoarnă paradoxal apologetica obiectului și concluziile ei filosofice fals optimiste. Departe de-a fi o formă *a priori* „mai degrabă" a alterității materiale, spațiul s-a dezvăluit

ca formă *a priori* a creativității spirituale și a stăpânirii lumii de către spirit. Obiectivitatea jalonează și decupează mecanic clipele mediatoare ale însetării noastre, timpul extinde saţietatea noastră într-o laborioasă disperare, dar spațiul imaginar e cel care, dimpotrivă, reconstituie liber și imediat în fiecare clipă orizontul și speranța ființei umane în perenitatea sa. Și imaginarul e cel care într-adevăr apare drept refugiu suprem al conștiinței, precum inima vie a sufletului ale cărei diastole și sistole constituie autenticitatea cogito-ului. Ceea ce face ca acel „eu cuget" să se sustragă lipsei de însemnătate a epifenomenului sau disperării neantizării nu e decât acel *„pentru sine" eufemizant* relevat de analiza imaginarului, și împotriva căruia nici o obiectivitate alienantă și mortală nu poate până la urmă precumpăni.

În această funcție fantastică rezidă acel „supliment de suflet" pe care angoasa contemporană îl caută anarhic pe ruinele determinismelor, întrucât funcția fantastică e cea care adaugă obiectivității moarte interesul asimilator al utilității, care adaugă utilității satisfacția agreabilului, care adaugă agreabilului luxul emoției estetice, care, în sfârșit, printr-o asimilare supremă, după ce-a negat semantic destinul negativ, instalează gândirea în eufemismul total al seninătății ca și al revoltei[12]. Și îndeosebi imaginația e contrapunctul axiologic al acțiunii. Ceea ce încarcă cu o greutate ontologică vidul semiologic al fenomenelor, ceea ce animă reprezentarea și o însetoșează de împlinire, e ceea ce ne-a făcut întotdeauna să credem că imaginația ar fi facultatea posibilului, puterea de contingență a viitorului. Întrucât s-a spus adeseori, în diverse chipuri, că trăim și ne modificăm viața, dând astfel un *sens morții*, nu pentru certitudinile obiective, nu pentru lucruri, încăperi sau bogății, ci pentru opinii, pentru acea legătură imaginară și secretă care leagă continuu lumea și lucrurile din inima conștiinței; nu numai că se trăiește și se moare pentru idei, dar moartea oamenilor își primește absolvirea prin imagini. De aceea imaginarul, departe de-a fi pasiune deșartă, e acțiune eufemică și transformă lumea după Omul Dorinței:

Poezia e-un pilot
Orfeu îl însoțește pe Iason.

Iată de ce nu ni s-a părut deloc steril faptul că filosoful, conform oracolului antic, se apleacă din nou[13] cu o atenție frățească asupra inspirației fantastice și „se ocupă un pic de treaba Muzelor". Ce-ar fi oare argonauții fără lira lui Orfeu? Cine ar asigura cadența vâslașilor? Și-ar mai exista cumva o Lână de Aur?

NOTE

[1] Cf. interesantul studiu al lui C. Lévi-Strauss, *L'efficacité symbolique*, în *Anthrop. struct.*, p. 205, în care autorul nu se sfiește să stabilească o paralelă între cura unui psihanalist și cea a unui șaman Cuna. Cf. G. Durand, *L'Occident iconoclaste*, în *Cahiers intern. de symbolisme*, nr. 2, 1963.

[2] Cf. Przyluski, *La Participation*, p. XI: „Criza morală pe care o străbatem vine în parte din neputința noastră de a concepe unitatea umanului în timp și spațiu".

[3] Cf. R. Barthes, *op. cit.*, p. 232, 235, 237. P. Ricœur stabilește o excelentă și subtilă diferență între „a demitologiza" și „a demitiza", în *„Le Symbole donne à penser"*, *Esprit*, iulie, 1959.

[4] Cf. Friedmann, *Où va le travail humain?*, p. 150–151, 235 și urm., 343. Cf. Stern, *La Troisième Révolution*, p. 124 și urm. Cf. mai ales reacția generalizată împotriva artei „abstracte", nu printr-o întoarcere la „figurativ", ci printr-o atracție față de „informal". Cf. operele lui Franz Kline, Mark Tobey, Zao-Wou-Ki, Domoto, în *Catalogue exposition „Orient-Occident"*, Muzeul Cernuschi, noiembrie 1958.

[5] Cf. studiul foarte recent pe care Jung îl consacră „psihozei farfuriilor zburătoare". C. G. Jung, *Ein moderner Mythus. Von dingen, die am Himmel gesehen werden*. Rascher, Zürich, 1959.

[6] Barthes, *op. cit.*, p. 233. Contrar lui Barthes, L. Aragon și-a dat foarte bine seama, într-o perspectivă baudelairiană, că luxul e inseparabil de artă, ca și de speranță; cf. Aragon, *Apologie du luxe*, prefață la *„Matisse"*, Skira, Genève, 1946.

[7] *Phédon*, 114 d.

[8] Cf. Séchehaye, *La Réalisation symbolique*.

[9] Cf. Desoille, *op. cit.*

[10] Cf. Moreno, *Les Fondements de la sociométrie*.

[11] Cf. cartea noastră: *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*.

[12] Referitor la proiecțiile mitice ale revoltei, cf. Muchielli, *Le Mythe de la cité idéale*.

[13] Cf. *Phédon*, 60 e.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POSTFAȚĂ

STRUCTURA, „ORGANON" SAU „PLEROMĂ" ?

I. *„Formă" și „structură"*. În plină eră „structuralistă" (1960) și într-o operă de analiză exemplară a „structurilor antropologice ale imaginarului", Gilbert Durand manifestă o salutară precauție epistemologică în fața conceptului și termenului „structură"[1], marcate de „paradoxul echivocului saturat". La acea dată, termenul dobândise deja o polisemie greu controlabilă, ce risca să eșueze în ceea ce, peste câțiva ani, Jacques Derrida va numi „diseminare". Deocamdată, aceasta se manifesta nu atât sub forma „constelațiilor", relativ stabile, cât, mai ales, sub aceea anarhică, a „roiului" (metafore-concept recurente în lexicul tehnic al lui Durand) de accepții idiolectale, primite în limbajul marilor reprezentanți ai structuralismului. Această polisemie „satura" echivocul și sporea instabilitatea termenului „structură", pe care, constatând, încă o dată, precaritatea limbajului teoretic francez în comparație cu cel german, Durand îl consideră „extrem de ambiguu și șovăielnic" *(flottant)*, pentru că „traduce" deopotrivă termenii *Gestalt* (formă intuitivă) și *Aufbau* (principiu organizator)[2].

Întrucât Durand datorează, fără îndoială, conceptul de „structură antropologică" unei răsturnări chiastice a celebrului titlu al lui Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958), este firesc să încerce precizarea conceptului și termenului „structură" mai cu seamă în paginile în care se raportează cu obiectivitate și perspicacitate critică la gândirea ilustrului etnolog; aceasta, după ce a riscat să utilizeze, în mod provizoriu, termenul atât de „ambiguu și flotant" pentru a numi „izomorfismul" schemelor, arhetipurilor și simbolurilor în cuprinsul sistemelor mitice sau al constelațiilor statice, care ne determină să constatăm „existența anumitor protocoale normative ale reprezentărilor imaginare, bine definite și relativ stabile, grupate în jurul schemelor originare"[3].

Dar, în mod straniu și profund simptomatic, această „critică" se vădește a fi, ea însăși, „ambiguă și flotantă", mai cu seamă în acele puncte care ar fi putut preciza diferența limpede dintre cele două concepții despre „structură". În ampla *Introducere* la *Structurile antropologice...*, sub impresia convergenței dintre „structure" și *Gestalt*, Durand pare dispus, „împreună cu Lévi-Strauss", să asocieze „structura" cu „forma", înțeleasă fie ca „reziduu empiric de primă instanță", fie ca „abstracție semiologică și înțepenită" *(figée)* (cum o numește în *L'Anthropologie structurale*, p. 306), rezultată dintr-un „proces inductiv". Dacă „forma" denotă „oprire", „fidelitate" și „imobilitate", „structura" implică, dimpotrivă, un anumit „dinamism transformator", apt „să modifice domeniul imaginarului însuși"[4]. De aceea, Durand va folosi numai în sens metaforic sintagmele compuse din substantivul „structură" și un adjectiv al cărui sufix amintește etimonul termenului „formă" (de tipul „structură schizomorfă"). Aceste sintagme reprezintă oximoroni care „comprimă" tensiunea[5] dintre „imobilitatea" formei și „dinamismul" structurii, marcate de „prioritatea calitativă" a „structurilor semantice". Întrucât „regimurile imaginarului" nu reprezintă „grupări rigide de forme imuabile", Durand enunță o definiție provizorie și, în mod inevitabil, oximoronică a „structurii"; ea descrie, mai curând, un proces de structurare, adică „o formă transformabilă, care joacă rolul de protocol motivator pentru o întreagă grupare de imagini și susceptibilă ea însăși de grupare într-o structură mai generală pe care o vom numi *Regim*"[6].

În schimb în cap. 4, *Mythe et sémantisme* (partea a II-a a cărții a III-a, *Le régime nocturne de l'image*), Durand se opune în mod categoric ipotezei lui Lévi-Strauss că mitul ar fi reductibil la o „pură sintaxă formală" și că, în consecință, aceeași logică operează în „gândirea mitică și în cea științifică"[7]. Această teză fundamentală a structuralismului lui Lévi-Strauss, dezvoltată ulterior, în *La pensée sauvage* (1962), reprezintă, în interpretarea lui Durand, consecința faptului că etnologul francez „pare să aibă tendința" de „a confunda structura cu simpla formă"[8]. Efectele acestei opțiuni epistemologice (în privința căreia formularea „eufemizantă" a lui Durand nu ne poate duce în eroare) sunt grave în plan hermeneutic: ea eludează „dinamismul calitativ al structurii", care permite „comprehensiunea formei"; ea exclude „dominanta vitală" care face posibilă existența „simbolului", a cărei structură „nu se poate formaliza în totalitate și nu se poate desprinde de traseul antropologic care i-a dat naștere"[9].

II. *Structura antropologică și ontologia hermeneutică.* Pornind de la *Principiile de fonologie* ale lui Nicolai Troubetzkoy, Durand încearcă să justifice autonomia structuralismului antropologic față de cel lingvistic, afirmând că între ele există numai „o înrudire de nume"[10]. Ca atare, el consideră că termenul „formă" este adecvat fonologiei, în timp ce „structura" ar defini „orice sistem care ar fi *și* instaurativ", întrucât, fără a fi mai puțin „formă", ea conține „semnificații pur calitative"[11]. *Introducerea* la *Structurile antropologice* stabilise fără echivoc distincția dintre regimul semiotic al „semnului" și cel semantic al „simbolului". Adoptând principiile epistemologiei și ale „fenomenologiei imaginii" din gândirea lui Gaston Bachelard (*La Poétique de l'espace*, 1957), Durand afirmă că „simbolul nu aparține domeniului semiologiei", ci unei „semantici speciale" care garantează „anterioritatea deopotrivă cronologică și ontologică a simbolismului asupra oricărei semnificații audio-vizuale... Tocmai acest mare semantism al imaginarului reprezintă matricea originară din care se desfășoară orice gândire raționalizantă și cortegiul ei semiologic"[12].

Ca atare, simbolul deține o „motivație" care exclude posibilitatea subordonării imaginarului la primul principiu al lingvisticii saussuriene, acela al „arbitrariului semnului". Prin aceasta, însă, este eludat și al doilea principiu, al „linearității semnificantului"[13]. „Nemaifiind de natură lingvistică, scrie Durand, simbolul nu se mai desfășoară într-o singură dimensiune. Așadar, motivațiile care domină simbolurile nu mai formează nu doar lungi lanțuri de motivări, ci nici un fel de «lanț». Explicația lineară, de tipul deducției logice sau a povestirii introspective se dovedește insuficientă în studiul motivațiilor simbolice"[14]. Ceea ce Durand numește „iluzia semiologică", vădită în interpretarea sartriană a „imaginației", constă în limitarea la „caracterele logice și superficial descriptive ale motivațiilor imaginare", ordonabile conform principiului „linearității". Cu alte cuvinte, în operația de clasificare a „modurilor imaginarului", Sartre aplică esenței acestuia „determinismul de tip cauzal, pe care explicația o utilizează în științele naturii", ignorând, parcă, distincția, inevitabilă cel puțin de la Dilthey încoace, dintre aceste din urmă științe *(Naturwissenschaften)* și cele ale „spiritului" *(Geisteswissenschaften)*[15]. Acea „metodă comprehensivă a motivațiilor", menită să „suplinească" determinismul cauzal pe care Sartre, format în spiritul fenomenologiei lui Husserl și al ontologiei hermeneutice a lui Heidegger (chiar dacă interpretată, în mod reductiv, ca pură antropologie), îl mai aplica încă fenomenului „spiritual" al „imaginarului", acea „metodă" pe care Durand

își propune „să o găsească"[16] este „comprehensiunea" *(das Verstehen)* desfășurată pe traseul „cercului hermeneutic"[17]. Ignorând, oricât ar părea de neverosimil, glorioasa tradiție a hermeneuticii germane, de la Schleiermacher (*Despre conceptul de hermeneutică*, 1829; *Hermeneutică și critică*, 1938), la Dilthey (*Originea și dezvoltarea hermeneuticii*, 1900) și Heidegger (*Ființă și timp*, 1927)[18], Durand își pune, în 1960, problema elaborării unei „metode" care împlinea un veac și jumătate: „Deocamdată, scria el, să ne preocupăm doar de metodă și să ne întrebăm prin ce mijloc am putea scăpa de sterilitatea explicației lineare, fără a cădea — ceea ce ar fi culmea — în elanurile intuitive ale imaginației"[19].

Sintagma „metoda comprehensivă a motivațiilor" ar sugera faptul că Durand se referă, în mod aluziv, chiar la „comprehensiunea hermeneutică". Dar întrucât, pe de o parte, el își propune „găsirea" sau elaborarea, de acum înainte, a unei astfel de „metode", iar, pe de altă parte, termenul „comprehensiv" nu este legitimat prin analogia sau asocierea cu termenii din lexicuri tehnice prestigioase ale altor teoreticieni (cum se întâmplă cel mai adesea în situațiile în care Durand argumentează abundent opțiunea pentru o formulă anume, de pildă sintagma „constelație semantică"), nu ne îngăduim să punem în relație directă „metoda comprehensivă" cu „comprehensiunea" în sens hermeneutic *(das Verstehen)*. Între altele, ne recomandă această precauție asocierea „comprehensiunii" cu o raționalitate anti-mitică, proprie unui *Weltanschauung*, care, după cum susține Bachelard, afirmă primatul naturii unui „în sine" obiectiv asupra naturii unui „pentru sine" subiectiv[20]. Unei astfel de viziuni , precizează Durand, „îi repugnă total concepția unei realități care n-ar fi obiectivă, adică distantă, separată de *comprehensiunea* (s.n., C.M.I.) care o gândește"[21]. Împotriva deciziei arbitrare de reducere a mitului la semiologie[22], Durand afirmă prioritatea mitologiei „în raport nu doar cu oricare metafizică, dar chiar cu orice gândire obiectivă, rezultate, deopotrivă, din refularea lirismului mitic"[23]. Prin aceasta, însăși metoda comprehensiunii hermeneutice, singura care ar putea reglementa în mod teoretic faptul că „semantismul simbolului este creator"[24], pare a fi rezultatul „refulării" polisemiei exuberante a „imaginii simbolice". Ori „refularea reduce întotdeauna imaginea la un simplu semn al conținutului refulat"[25]. Tot astfel, ar fi imprudent să regăsim opoziția dintre „explicație" *(Erklären)* și „comprehensiune" *(Verstehen)*, formulată în concluzia cărții, în aceea dintre „epistemologia invadatoare" și „arhetipologie"[26]; sau să interpretăm afirmația conform căreia „imaginarul", care reprezintă „esența spiritului",

este „situat" în „pragul demersurilor obiective ale rațiunii tehniciene" *(la raison technicienne)* ca o aluzie la opoziția radicală pe care Heidegger o face între „gândirea calculatoare" *(das rechnende Denken)* și „gândirea esențială" *(das wesentliche Denken)*, distincție fundamentală pentru înțelegerea ontologiei lui hermeneutice[27]. Nici „explicația" de tip pozitivist, amendabilă pentru „linearitatea schemei" ei, nu are, în textul lui Durand, sensul epistemologic al lui *Erklären*, valabil în ceea ce Droysen și Dilthey au numit „științele naturii", iar Windelband, „științe nomotetice". În concepția lui Durand, „explicația" reprezintă „viciul fundamental" al unei „științe a spiritului", „psihologia generală", care pretinde că poate „explica" în mod exhaustiv un fenomen care, prin însăși natura lui, se sustrage „normelor semiologiei"[28].

Suntem oare îndreptățiți să interpretăm formula lui Durand: mitul „conține în mod comprehensiv *(compréhensivement)* propriul său sens"[29] în accepție strict hermeneutică, opusă „explicației" reductive de tip psihanalitic sau sociologic? Sau, într-un context în care Durand opune „linearității" semiotice „universul non-linear și pluridimensional al semantismului", să interpretăm enunțul „valoarea semantică a unui singur termen antrenează sensul întregului diacronism și al relațiilor sincronice"[30], ca pe o parafrază a principiului hermeneutic formulat de Schleiermacher. „În orice element trebuie să distingem multiplicitatea întrebuințării și unitatea semnificației?"[31] Sau, fapt încă și mai improbabil, să interpretăm formula lui Durand ca aluzie la structura de „anticipație" a „înțelegerii" în circularitatea ei constitutivă, despre care vorbește Heidegger în *Sein und Zeit (1, 32-Verstehen und Auslegung — Comprehensiune și interpretare)*: „Înțelegerea se întemeiază întotdeauna pe o previziune *(Vorsicht)* care captează ceea ce a fost asumat în predisponibilitate în relație cu o anumită interpretabilitate?"[32] Ar fi „zadarnic", de vreme ce „mitul" reprezintă „domeniul" ce se sustrage, în mod paradoxal, raționalității discursului în care ar fi formulat rezultatul „comprehensiunii" (datorită „absurdității mitului", adică „sensului polimorf"[33], rezultat din supradeterminarea „motivațiilor" lui simbolice); la fel de „zadarnic" precum voința de a „explica" un mit și de „a-l converti în pur limbaj semiologic"[34].

În mod surprinzător, „memoria" operează conform „grandioasei teorii a Reminiscenței", de obârșie platoniciană, în dimensiunea „arheologică" a retrospecției și reconstituirii într-un mod analog și simetric cu structura de „anticipare" *(Vor-)* a „comprehensiunii" hermeneutice, prin care „previziunea" captează, într-un detaliu privilegiat, sensul

ansamblului și îl ridică la „puterea" acestuia, la capătul explorării exhaustive a întregului, „conținut", parcă, de partea a cărei analiză a deschis „cercul hermeneutic". „Memoria, scrie Durand, este puterea de organizare a unui tot, pornind de la un fragment trăit de felul madlenei din *Timpul pierdut*. Această putere reflexogenă ar fi puterea generală a vieții; viața nu este devenire oarbă, ci putere de reacție, de întoarcere. Organizarea care face ca o parte să devină «dominantă» în raport cu un întreg reprezintă negarea puterii de echivalență ireversibilă care este timpul. Memoria, ca și imaginea, înseamnă această magie de suplinire prin care un fragment existențial poate rezuma și simboliza totalitatea în timpul regăsit"[35].

În *Concluzie* la *Structurile antropologice*, tocmai această „totalitate", posibilă, în concepția lui Heidegger, prin „prestructura comprehensiunii", *(Vorstruktur des Verstehens)*, este afirmată ca fiind țelul a ceea ce, într-un context mai curând kantian decât heideggerian, Durand numește „comprehensiune antropologică": „Fiecare este liber să-și aleagă stilul propriu de adevăr. În ce ne privește, refuzăm să înstrăinăm vreo parte oarecare din moștenirea speciei... Un adevărat umanism nu trebuie, oare, să preia asupra sa tot ceea ce place în mod universal fără concept și, mai mult, tot ceea ce valorează în mod universal fără motiv? Una din convingerile ce se desprind din cercetarea noastră este că, atunci când se pune problema comprehensiunii antropologice, trebuie să verificăm definițiile sectare pe care le dăm adevărului"[36].

În *L'imagination symbolique* (1964), această „totalitate" pe care o vizează „comprehensiunea antropologică" încheie și încununează un proces îndelungat de „integrare a psihismului global în cuprinsul unei singure activități". Prin aceasta, antropologia lui Durand pretinde că „suprimă" complet „sechelele doctrinei clasice", evidente în gândirea lui Ernst Cassirer, pentru care „mitul" aparține încă „preistoriei" gândirii raționale, sau în „dualismul" lui Bachelard care „*distinge* conținutul rațional" de alte fenomene psihice și, în mod special, de „franjurile subconștiente ale imaginarului". În al doilea rând, este suprimată însăși „tăietura *(coupure)* dintre rațional și imaginar". Din această perspectivă, „raționalismul" se reduce la una din multiplele „structuri polarizante particulare ale câmpului imaginilor". În virtutea acestor două forme de „integrare", afirmă Durand, putem asimila cu imaginarul totalitatea psihismului, de îndată ce acesta se desprinde de senzația imediată. Ca atare, „gândirea în ansamblul ei este inclusă în funcția simbolică"[37].

III. *Pleroma gnostică*. Devenită obiect al unei „concepții" care, în virtutea inherenței amintite, nu poate fi altceva decât un act al imaginarului, „totalitatea" dobândește, în gândirea lui Durand, sensul „pleromei" gnostice[38]. Ea nu se reduce la suprimarea „limitelor conceptuale" dintre poezie și știință[39], și nici la supremația imaginarului asupra teoreziei în toate formele ei[40]; printr-o insesizabilă dar de netăgăduit și plină de consecințe „glisare" în regimul cauzalității, „funcția fantastică", ce reprezintă, pentru Durand, „funcția primordială a Spiritului"[41], „participă la elaborarea conștiinței teoretice" și, ca atare, reprezintă în totalitate „un auxiliar al acțiunii"[42]. În această perspectivă, însuflețită de mitul mesianic al unui „umanism planetar"[43], Durand consideră că arhetipologia generală aproximează ceea ce el numește „cunoașterea totală sau gnoza"[44]. Deja în *L'imagination symbolique* el afirmase că „orice simbolism este un fel de gnoză, adică un procedeu de meditație printr-o cunoaștere concretă și experimentală"[45]. Iar în *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*[46] (Paris, Albin Michel, 1996), reafirmă categoric, nu fără a simula o reticență exclusiv retorică, faptul că „celebra falie dintre *logos* și *mythos*, dintre *trivium* și *quadrivium*, dintre științele dure și pure și cunoașterile empirică, estetică, mistică, poetică s-a estompat în sânul unei epistemologii generale reînnoite, unitară în diversitatea ei, în același timp sistemică și holistică, adică o *gnoză*, dacă nu ne temem prea mult de acest cuvânt..."[47].

Din această poziție teoretică radical opusă „conceptualismului aristotelic" rezultă limpede că așa-numita „lecție a lui Aristotel", despre care vorbește Umberto Eco în *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica* (Milano, Bompiani, 1968), nu mai este relevantă pentru a preciza regimul „structurii antropologice a imaginarului" și nici pentru a-l situa corect pe Gilbert Durand printre corifeii structuralismului. „Lecția lui Aristotel" pune în evidență „oscilația" filosofului între două accepții ale conceptului de *eidos:* aceea de *model structural* („osatura inteligibilă") și aceea de *obiect structurat*. Această indecizie însăși se despică în două „oscilații" gemene și „puse în abis": cea dintre *aspectul ontologic* (*eidos* reprezintă un „dat" aflat în lucru) și cel *epistemologic* (*eidos* este „aplicat" lucrului pentru a-l face inteligibil) și cea dintre „aspectul concret („structura" înțeleasă ca substanță) și *aspectul abstract* („structura" aplicată ca rețea de conexiuni)[48].

Nici unul din marile nume ale structuralismului nu a ilustrat situația ideală, sugerată de Eco, adică „opțiunea clară" pentru unul din termenii „oscilației". Exemplară, sub acest raport, este iarăși și deloc întâmplător,

gândirea lui Claude Lévi-Strauss. În plan teoretic, metodologia lui adoptă „modelul structural" numai ca „procedeu operativ"; în exercițiul ei concret, însă, o astfel de opțiune epistemologică se dovedește a nu fi suficientă pentru a evita „glisarea", imperceptibilă dar cu neputință de contestat, de la conceperea structurii ca „model operativ" la reprezentarea ei ca „structură obiectivă", singura în măsură să permită antropologului aducerea la lumină a „legilor constante ale Spiritului"[49]. În cazul lui Durand nu se poate vorbi de o „glisare" lentă, cel mai adesea greu sesizabilă și întotdeauna contrară programului teoretic anunțat. În evoluția gândirii lui constatăm, mai curând, o „dublă postulare" în virtutea căreia structura este când investită cu o minimă funcționalitate strict operatorie, când supradeterminată, nu doar semantic și simbolic, ci într-un sens pur ontologic.

Într-un context mai amplu, în care Durand semnalează „tendința" lui Lévi-Strauss de a „confunda" structura cu „o simplă formă", sugerând, ca atare, ca termenul „formă" să fie rezervat fonologiei, iar „structura" să numească „orice sistem care este *și* instaurativ", în ciuda investirii structurii cu ceea ce Durand numește „vocație ontologică", structura este redusă la mai puțin chiar decât sensul unui „model operativ" în accepția lui Eco („Structurile pe care le-am stabilit, afirmă, în mod surprinzător, Durand, sunt pur pragmatice și nu răspund câtuși de puțin unei necesități logice"[50]). Pe de altă parte, în centrul proiectului „fantasticii transcendentale" se află „tentativa de a restitui funcției fantastice dimensiunile ei ontologice"[51]. Spre deosebire de Jacques Derrida, care prin deconstrucția „metafizicii prezenței", a negat existența „semnificatului transcendental"[52], semantismul simbolic vizează, în mod apofatic, „să reprezinte non-reprezentabila transcendență *(figurer l'infigurable tranșcendance)*"[53]. Neputând realiza aceasta, „imaginea simbolică este *transfigurarea* unei reprezentări concrete printr-un sens pentru totdeauna abstract. Simbolul este, așadar, o reprezentare care face *să apară* un sens secret, este epifania unui mister"[54]. Esența acestei „apariții" putea fi gândită pornind de la convergența dintre mit și „arhetipul" saturat (în viziunea lui Jung, marcată în mod decisiv de fenomenologia sacrului, realizată de Rudolf Otto) de ceea ce acesta din urmă a numit „numinosul" *(das Numinose)*, adică de totalitatea componentelor iraționale din economia globală a „sacrului". Cu alte cuvinte, „epifania" este, întotdeauna, o hierofanie. În mod frecvent, Durand se referă la „natura numinoasă *(la numinosité)* a mitului"[55]. Pe de altă parte, perspectiva apofatică în care Durand situează efortul paradoxal de

„figurare a non-figurabilului" nu permite interpretarea hierofaniei[56] ca simplă reprezentare „onto-teologică"[57] a transcendenței înțeleasă ca esență sau manifestare supremă a ființei. Transcendența de tip „onto-teologic" constituie obiectul fundamental al discursului metafizicii tradiționale, dar și al gândirii care aspiră la „depășirea" ei, de felul ontologiei hermeneutice a lui Heidegger sau al „deconstrucției" lui Derrida.[58]

Vag contaminată de ceea ce Étienne Gilson numea „veninul areopagitic"[59] (indus teologiei și metafizicii Occidentului, prin traducerea în latină, la mijlocul secolului al IX-lea, de către Jan Scot Eriugena a tratatelor marelui Părinte grec și a *Scoliilor* Sf. Maxim Mărturisitorul), „arhetipologia generală" a lui Durand afirmă, în mod simultan și, ca atare, paradoxal, atât „prezența transcendenței" („Virtutea esențială a simbolului... constă în a asigura în sânul misterului personal prezența însăși a transcendenței")[60], cât și „inaccesibilitatea" și „indicibilitatea" absolută a acesteia („Asemeni alegoriei, simbolul înseamnă întoarcerea sensibilului, a ceea ce este figurat spre semnificat, dar, în plus, prin însăși natura semnificatului, inaccesibil, el este *epifania*, adică apariția în semnificant, a indicibilului"[61]). Convergența acestor aspecte îndreptățesc concluzia că esența acelei *sacralități* revelate în „hierofanie" nu este divinitatea „onto-teologiei", grad suprem sau esență a ființei, ci acea divinitate din „teologia mistică" a lui Dionisie Areopagitul, care transcende în mod absolut „ființa" și, în legătură cu care, atributul acesteia poate fi predicat cu minimum de inadecvație[62]. „În sfârșit, scrie Durand, după ce a instaurat viața în fața morții și bunul-simț al echilibrului în fața dereglării psihosociale, după ce a constatat universalitatea miturilor și a poemelor și a instaurat omul ca *homo symbolicus*, simbolul, în fața entropiei pozitive a universului, înalță, în cele din urmă, domeniul *supremei valori* și echilibrează universul care trece, printr-o Ființă care nu trece, căreia îi aparține Copilăria veșnică, aurora veșnică. Atunci simbolul se deschide spre o *teofanie*"[63].

În viziunea gnostică pe care o împărtășește gândirea lui Gilbert Durand, ceea ce Jean-Luc Marion numește „distanța" dintre divinitatea absolut transcendentă ființei și lumea acesteia („regio dissimilitudinis", „tărâmul neasemănării", după cum o stigmatiza Fericitul Augustin) este traversată de instanțe mediatoare de esență neîndoielnic „hermetică", ce au, ca atare, funcție hermeneutică: Eros, „daimonul" înaripat, arhetip al „mediatorului" în *Symposion* (203, b-e), entitățile exuberantei angelologii sufite, Sophia, Sfântul Duh. Paradigma tuturor acestor instanțe este „femeia care, asemeni îngerilor din teofania plotiniană, deține, spre deosebire de

bărbat, o natură dublă, care este natura *symbolon*-ului însuși: creatoare a unui sens și, în același timp, *receptacul* concret al acestui sens. Femeia este singura mediatoare, pentru că este, deopotrivă, «activă» și «pasivă»... Așadar, asemeni îngerului, Femeia este simbolul simbolurilor lor..."[64]. Într-adevăr, în *Timaios* (49 a), Platon situează între paradigmele inteligibile și lumea sensibilă ceea ce Durand numește „un misterios intermediar": *Chora*, „receptaculul", „matricea", „doica", „mama". Datorită naturii ei „aneidetice" care o sustrage oricărei opoziții conceptuale de tip metafizic, grație suspensiei ei între disjuncția „ninistă" (nici/nici) și dubla postulare (și/și), Derrida crede că poate utiliza filosofemul platonician ca pe un „indecidabil" eficace al lexicului tehnic al „deconstrucției"[65]. În radicală opoziție cu el, Durand interpretează „chora" platoniciană ca „modelul" însuși al „structurii" înțeleasă ca „realitate ontologică"[66]. Prin acest „platonism", resuscitat de convergența „antropologiei generale" cu gnosticismul[67], Gilbert Durand evită ceea ce Eco numește „autodistrugerea ontologică a Structurii" (în gândirea lui Heidegger și Lacan) și, ca atare, „lichidarea structuralismului" (prin opera lui Foucault și a lui Derrida)[68]. Salvarea „structurii" în sens ontologic înseamnă salvarea singurei instanțe mediatoare între transcendența absolută și lumea ființei create. Orizontul „gnostic" al gândirii lui Gilbert Durand conferă „fantasticii transcendentale" pe care a elaborat-o această secretă dimensiune soteriologică.

NOTE

[1] Fapt revelator pentru înscrierea demersului său în climatul, încă benefic la mijlocul secolului nostru, al „criticismului" lui Kant, spirit tutelar, alături de Platon, al „arhetipologiei generale" a lui Durand.

[2] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11e édition, Dunod, Paris, p. 65 și n. 1. După aproape patru decenii de la apariția cărții, cititorul resimte simetriile „regimurilor" sau ale „clasificării izotopice a imaginilor", propuse de Durand, ca fiind prea rigide, în ciuda elementelor de tranziție, „glisare" și „eufemizare" a termenilor opuși, pe care acestea le prevăd. În afara rostului lor evident propedeutic și didactic, aceste simetrii au menirea să exorcizeze perplexitatea epistemologică în fața unei „nebuloase" semantice. „Precauția" amintită nefiind, din punctul de vedere al unei „psihanalize obiective" a cunoașterii științifice, de felul celei propuse de

Gaston Bachelard în *La formation de l'esprit scientifique* (1947), decât o „raționalizare" a anxietății produse de multiplicarea incontrolabilă a accepțiilor termenului „structură", similară celei induse de „forfota" *(fourmillement)* și „colcăiala" *(grouillement)* proprii „schemei însuflețitului" și, în genere, „simbolurilor teriomorfe" ale „chipurilor timpului" (cf. *Les structures, op. cit.*, Livre premier, *Le Régime diurn de l'image*, p. 71–78).

[3] *Ibid.*, p. 65.

[4] *Ibid.*

[5] Tensiune supradeterminată de „diferența" dintre „structură" și „funcție" despre care vorbește Bergson în *Les deux sources de la morale et de la religion*, P.U.F., Paris, 1945, p. 111–112. Vezi, în plină „eră" structuralistă, Jacques Derrida, *Force et signification*, în *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Coll. Tel. Quel, Paris, 1967, p. 9–49.

[6] G. Durand, *op. cit.*, p. 66.

[7] Claude Lévi-Strauss, *L'antohropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 255.

[8] G. Durand, *op. cit.*, p. 414; C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 354.

[9] G. Durand, *op. cit.*., p. 414, 415. În mod la fel de „eufemizant" ca și în formularea „criticii", Durand afirmă că aceasta este mai curând, „o ceartă de cuvinte". În realitate, în „aplicațiile" concrete ale „metodei mitologice", Lévi-Strauss depășește cu mult „formalismul structural" pe care îl teoretizează. În „alinierea sincronică" a temelor mitice, pe care etnologul o consideră „exclusiv formală", Durand identifică, încântat, prezența unor „indici pur calitativi, topici și non-relaționali", a căror intruziune infirmă „îngustimea formalistă" (*ibid.*, p. 414).

[10] *Ibid.*, p. 414.

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*, p. 26, 27. Când își pierde „polivalența", „simbolul tinde să devină un simplu semn, să emigreze din semantism în etimologism", *ibid.*, p. 64.

[13] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1931, p. 103. Vezi și Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, 3. 4. 5. *Simboli, indici, icone: una tricotomia insostenibile*, p. 256–284; 3.5. *Critica del iconismo*, p. 256–284.

[14] G. Durand, *op. cit.*, p. 28. Durand decide să înlocuiască „lanțul", care exprimă „linearitatea" semnificantului, prin sintagma „constelație simbolică", sugerată de conceptul de „pachet", folosit de Leroi-Gourhan sau de „roiul" de imagini pe care i-l impune lui Jacques Soustelle structura de „holomer" sau de „obiect fractal" a miturilor „vechilor mexicani ". Deja în semantica lingvistică, Bellin-Milleron propusese noțiunea de „răscruce", care sugerează convergența în „rețea" a semnificațiilor cuvintelor (*ibid*, p. 28, n. 2).

„Pachet", „roi", „constelație simbolică", „răscruce", „rețea" converg ele însele spre o concepție „rizomatică", distinctă de cea „germinală", subordonată principiului „linearității". Deosebirea dintre „lanț" seminal și „constelație"

rizomatică nu separă, însă, în mod limpede, semiotica de semantismul simbolic. Ea poate fi regăsită și în imaginarul celei dintâi, după cum am încercat să dovedesc în *Lector fabulator (eseu despre imaginarul semiotic)*, prefață la Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele literare*, Univers, București, 1991, 11, *Germen și rizom*, p. 9–19. Oricum, structurile „rizomatice" ale imaginarului sunt posibile în virtutea „caracterului pluridimensional, așadar „spațial", al „lumii simbolice" (G. Durand, *op. cit.*, p. 29 și 472).

[15] Vezi *Einleitung in die Geisteswissenschaften — Introducere în științele spiritului* (1883) și *Der Aufbau des geistlichen Welt in den Geisteswissenschaften — Construcția lumii spirituale în științele spiritului* (1910).

[16] G. Durand, *op. cit.*, p. 28.

[17] Schleiermacher îl numea *Zirkelschluss* (concluzie circulară), iar Dilthey, *Zirkel in Verstehen* (cerc al comprehensiunii). „...Nu numai comprehensiunea întregului este condiționată de aceea a detaliului, dar și invers, comprehensiunea detaliului este determinată de cea a întregului"; „Comprehensiunea rezultă din faptul că cele două operații se completează reciproc, că imaginea totalității este completată de comprehensiunea detaliului și că detaliul este înțeles cu atât mai complet cu cât dispunem de o vedere de ansamblu a întregului", Fr. Schleiermacher, *Herméneutique générale de 1809–1810*, § 27, 30, în *Herméneutique*, trad. din lb. germană de Christian Berner, Les Éditions du Cerf / P.U.F., Paris, 1987, p. 77–78. Vezi și Cornel Mihai Ionescu, *Cercul lui Hermes*, în *Reviste de filosofie*, nr. 4, iulie-august 1997, p. 389–399. În ciuda titlului plin de promisiuni, cartea lui Georg Henrik von Wright, *Explicație și înțelegere (Explanation and Understanding* — 1971, Humanitas, București, 1995), abordează problema raportului dintre cele două „metode" din perspectiva filosofiei analitice, acordă un spațiu infim (cap. I, *Două tradiții*, 3, p. 28–30 și 10, p. 50–53) hermeneuticii și nici măcar în bibliografia predominant britanică și americană nu menționează numele lui Schleiermacher, Heidegger și Ricoeur.

[18] Cartea fundamentală a lui Gadamer, *Adevăr și metodă (Wahreit und Methode)* a apărut în 1960, în același timp cu *Structurile antropologice ale imaginarului*. Coincidența explică lipsa mențiunii ei în volum, dar nu și în prefețele numeroaselor reeditări ale acestuia sau în operele ulterioare ale lui Durand.

[19] *Op. cit.*, p. 29.

[20] G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 38, 119.

[21] G. Durand, *op. cit.*, p. 458–459. „Viziunea" marcată de „eroarea semiologică" aparține tuturor celor care, asemeni lui Roland Barthes, „se străduiesc să degradeze mitul, făcând din el un sistem semiologic secund" (R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, p. 221) (*op. cit.*, p. 457).

[22] *Ibid.*, p. 458.

[23] *Ibid.*

[24] *Ibid.*, p. 457.

[25] *Ibid.* „...Pentru psihanaliza freudiană, ca și pentru Sartre sau Barthes, imaginea este întotdeauna redusă la un semn îndoielnic și sărăcit", p. 457.

[26] *Ibid.*, p. 499.

[27] M. Heidegger, *Postfața (Nechwort)* la *Ce este metafizica? (Was ist Metaphysik?)* (1929), în *Wegmarken*, Gesamtausgabe, Band 9, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, *passim.*

[28] G. Durand, *op. cit.*, p. 37.

[29] *Ibid.*, p. 413.

[30] *Ibid.*, p. 430.

[31] Schleiermacher, *op. cit.*, § 7, p. 79.

[32] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Sechzehnte Auflage, Max Niemeyer, Tübingen, 1986, p. 150.

[33] G. Durand, *ibid.*, p. 433.

[34] *Ibid.*, p. 431.

[35] *Ibid.*, p. 467–468.

[36] *Ibid.*, p. 494.

[37] G. Durand, *L'imagination symbolique*, 3e édition, P.U.F., Paris, 1993, p. 88. „Imaginația simbolică reprezintă activitatea dialectică însăși a spiritului", *ibid.*, p. 114; „...Simbolismul se confundă cu demersul culturii umane în întregul ei", *ibid.*, p. 130.

[38] Pentru relația dintre concepția filosofică a lui Durand și „gândirea tradițională", vezi *Science de l'homme et la tradition. Le „Nouvel Esprit" anthropologique*, Dunod, Paris, 1975, operă pe care U. Eco o consideră, în ciuda unor „argumentări pline de seducție", „foarte discutabilă din pricina entuziasmului fideist care o însuflețește" și care îl determină pe celebrul antropolog să afirme că întreaga gândire filosofică și științifică modernă, saturată de hermetism, se află la antipodul paradigmei pozitiviste și mecaniciste (U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, 2.1.7).

[39] G. Durand, *op. cit., Prefața* la ediția a X-a, 1983, p. XIV.

[40] „Scriem o întreagă carte nu pentru a revendica un drept de egalitate între imaginar și rațiune, ci un drept de integrare sau cel puțin de antecedență a imaginarului și a modurilor lui arhetipale, simbolice și mitice asupra sensului propriu și a sintaxelor lui", *ibid.*, p. 414.

[41] *Ibid.*, p. 461.

[42] *Ibid.*, p. 460. „În felul acesta, zorii întregii creații a spiritului uman, atât teoretic cât și practic, sunt guvernați de funcția fantastică. Nu numai că această funcție ne apare ca universală în extensia ei în specia umană, dar și în comprehensiunea acesteia: ea se află la rădăcina tuturor proceselor de conștiință, ea se revelă ca fiind marca originară a Spiritului" (*ibid.*, p. 61). (În această extrem de simptomatică ocurență a sa, termenul „compréhension" are sensul tradițional din logica formală, nu pe cel hermeneutic de *Verstehen.*) Hermeneutica însăși păstrează, în opera lui Durand, înțelesul arhaic de tehnică sau strategie a interpretării, iar nu pe cel modern de hermeneutică filosofică. Doar astfel este posibilă

distincția dintre „hermeneuticile reductive", în care operează, încă, „explicația" (psihanaliza lui Freud, funcționalismul lui Dumézil, structuralismul lui Lévi-Strauss), „a căror metodă se străduiește să reducă simbolul la semn", *L'imagination symbolique, op. cit.*, cap. II, p. 61) și „hermeneuticile instaurative" (*ibid.*, cap. III) (criticismul de inspirație kantiană al lui Cassirer, arhetipologia lui Jung, fenomenologia lui Bachelard și, de bună seamă, antropologia structurală a lui însuși), care „integrează... puterile imaginative în centrul actului de conștiință" (p. 85).

[43] G. Durand, *op. cit.*, p. 498.

[44] Idem, *Prefața* la ediția a X-a, 1983, *op. cit.*, p. XIV: „Fizica de vârf substituie noțiunii liniare și elementare de *explicație*, pe aceea de *implicație*, regăsind prin aceasta marea imagine hermetică sau pe cea a Filosofiei naturii a lui Schelling, a lui *Unus Mundus*, imagine majoră în orice filosofie pneumatică ce se degajă din noțiunea de «individuație» a lui Jung, și pe care o înglobăm în această carte cu intenția ambițioasă de a scrie o «arhetipologie generală», adică un *mundus* al imaginarului care cuprinde întreaga gândire posibilă, inclusiv așa-zisa obiectivitate și mișcările rațiunii" (*ibid.*, p. XIII).

[45] G. Durand, *L'imagination symbolique, op. cit.*, p. 36.

[46] Idem, *Introduction..., op. cit.*, p. 49. Vezi și p. 75, 77 și 217.

[47] Idem, *L'imagination symbolique, op. cit.*, p. 27–33.

[48] U. Eco, *op. cit.*, p. 256–258.

[49] *Ibid.*, p. 285–312: Cu doi ani înaintea cărții lui Eco, Jacques Derrida remarcase aceeași evoluție a gândirii lui Lévi-Strauss spre o metafizică a „prezenței", a „centrului" și a „logosului prezent la sine": „Tensiune a jocului cu istoria, tensiune, de asemenea, a jocului cu prezența. Jocul înseamnă disrupția prezenței. Prezența unui element este întotdeauna o referință semnificantă și substitutivă, înscrisă într-un sistem de diferențe și mișcarea unui lanț. Jocul este întotdeauna joc de absență și de prezență, dar dacă vrem să-l gândim în mod radical, trebuie să-l gândim înaintea alternativei dintre absență și prezență; trebuie să gândim ființa ca prezență sau absență pornind de la posibilitatea jocului și nu invers. Ori dacă Lévi-Strauss, mai bine decât oricine, a făcut să apară jocul repetiției și repetiția jocului, aceasta nu ne împiedică să percepem la el un fel de etică a prezenței, de nostalgie a originii, de inocență arhaică și naturală, de o puritate a prezenței și de prezența la sine în limbaj; etică, nostalgie și chiar remușcare pe care le prezintă adesea ca motivația proiectului etnologic, atunci când se orientează către societățile arhaice, adică exemplare... Întoarsă spre prezența, pierdută sau imposibilă a originii absente, această tematică structuralistă a imediatității rupte este, așadar, fața tristă, *negativă*, nostalgică, vinovată, rousseauistă, a gândirii jocului...", *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (1966), *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, p. 426–427.

[50] G. Durand, *Structurile antropologice... op. cit.*, p. 414. În 1966, în *Introduction à la mythodologie, op. cit.* „Durand va nega chiar și această accepție

minimă, încă „semiotică", a structurii: „...Precizez că folosesc termenul de «structură» în sensul cel mai banal: acela de elemente sau de proceduri de con-*strucție*, iar nu în sensul tehnic al lingviștilor sau al semioticienilor contemporani", p. 186.

[51] G. Durand, *Structurile antropologice*, *op. cit.*, p. 456. „Toți cei care s-au aplecat în mod antropologic, adică în același timp cu umilință științifică și cu lărgime de orizont poetic asupra domeniului imaginarului, sunt de acord pentru a recunoaște imaginației, în toate manifestările ei: religioase și mitice, literare și estetice, această putere cu adevărat metafizică de a se înălța prin operele sale împotriva «putreziciunii» Morții și Destinului", *ibid.* p. 470. (Durand reamintește fraza celebră a lui M. Griaule: „Prin însăși originea ei, arta triburilor *dogon* este o luptă împotriva putreziciunii", *Masques dogons*, Institut anthropologique, Paris, 1932, p. 818.) „Departe de a fi reziduul unui deficit programatic, imaginarul ne-a apărut, pe tot cursul acestui studiu, ca fiind marca unei vocații ontologice", G. Durand, *op. cit.*, p. 499. Vezi și p. 459, 468, 498 („Umanismul planetar a cărui inimă este vocația ontologică manifestată de imaginație și operele ei"), p. 499.

[52] J. Derrida, *op. cit.*, p. 412.

[53] G. Durand, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 12. Vezi și p. 60–61: „la transcendence du symbolique".

[54] *Ibid.*, p. 12–13.

[55] G. Durand, *Introduction*, *op. cit.*., p. 139.

[56] Simbolul accede „prin toate funcțiile lui la o epifanie a Spiritului și a valorii, la o hierofanie", *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 128.

[57] J. Derrida, *op. cit.*, p. 412.

[58] Cu privire la raportul între apofaza de tip areopagitic și „onto-teologia" metafizicii europene, vezi operele lui Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance*, (Grasset, Paris, 1977), *Dieu sans l'être* (Arthème Fayard, Paris, 1982) și *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, (P.U.F., Paris, 1997).

[59] É. Gilson, *La philosophie du Moyen-Âge, des origines patristiques à la fin du XIV siècle*, deuxième édition revue et augmentée, Payot, Paris, 1986, p. 588; vezi și Cornel Mihai Ionescu, *Logosul platonician, de la tăcere la liniște*, postfață la Brice Parain, *Logosul platonician*, Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 166, n. 17.

[60] G. Durand, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 35.

[61] *Ibid*, p. 11–12.

[62] G. Durand, *Introduction*, *op. cit.*, p. 90; *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 37–38.

[63] Idem, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 110.

[64] *Ibid.*, p. 37.

[65] J. Derrida, *Chôra*, în *Poikilia. Études offertés a J. P. Vernant*, EHESS, Paris, 1987, p. 265–296. Vezi și Cornel Mihai Ionescu, nota despre conceptul

de „chora" în J. Derrida, *Diseminarea*, Univers Enciclopedic, București, 1997, p. 18.

Acceptarea ipotezei lui Ch. Baudouin privind funcția „arhetipului" ca „punct de joncțiune" între imaginar și „procesele raționale" și posibila „constituire" a conceptului „printr-un fel de inducție arhetipală" (*Structurile*, *op. cit.*, *Introducere*, p. 63; Ch. Baudouin, *De l'instinct à l'esprit*, Desclée de Brouwer, Bruges, 1950, p. 191); admiterea fără rezerve a principiului epistemologiei lui Bachelard (*La formation de l'esprit scientifique*, J. Vrin, Paris, 1947, *passim*) care preconiza, în cazul fiecărui concept, o „psihanaliză obiectivă" menită să-i degajeze „profilul epistemologic", de vreme ce nici un concept nu se prezintă vreodată „din față" nici chiar în „rezumatul său matematic" și, ca atare, „nu este scutit de sedimentări imaginare" (*Introduction, op. cit.*, p. 55); detectarea unei „metafore minimale" (deschisă unei „aplicații" variate a polisemiei) în „conceptele atât de imagistice" ale fizicii celei mai noi; dar, mai ales, asumarea programatică a uneia din cele mai importante „trăsături" ale „epistemologiei actuale", și anume, „denunțarea radicală a iluziei originii, a iluziei Cauzei prime și eficiente, a iluziei unui timp vectorial și disimetric" (*ibid.*, p. 82); toate aceste aspecte ale gândirii lui Durand care par să argumenteze refuzul programatic de „a face sacrificii preconcepțiilor metafizice" (*ibid.*, p. 40) promit o convergență incitantă cu filosofia lui Jacques Derrida. Analogia se dovedește, însă, o „iluzie" care necesită, la rândul ei, o „psihanaliză obiectivă". În capitolul final, *La mythanalyse: vers une mythodologie*, din *Introduction à la mythodologie*, *op. cit.*, Durand precizează, fără echivoc, faptul că „arhetipologia generală" se înscrie „în uriașa mișcare a unei subversiuni constructive", menită „să facă *tabula rasa* din logica moștenită de la Aristotel și, în special, de la Descartes și să răstoarne Carta kantiană a *Criticii rațiunii pure*". Această „subversiune constructivă" nu este „câtuși de puțin nihilistă" sau „deconstructivă", după cum ne place să spunem astăzi" (p. 219–220).

[66] Vezi U. Eco, *La struttura assente*, *op. cit.*, D.3. *Seconda oscillazione: realtà ontologica o modello operativo?*, p. 285–302.

[67] Pentru raporturile gândirii lui Gilbert Durand cu gnosticismul, vezi, în primul rând, *Science de l'homme et la Tradition*, *op. cit.* Vezi de asemenea, *Les structures*, *op. cit.*, *passim*; *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 28–30, 31 n. 3, 36, 39, 79, 81; *Introduction*, *op. cit.*.., p. 43, 49, 65, 75, 77, 153, 217.

[68] U. Eco, *op. cit.*, D.5. *La struttura e l'assenza*, *I L'autodistruzione ontologica della struttura*, p. 323–324; VII, *La liquidazione della struttura (Derrida e Foucault)*, p. 343–350.

CORNEL MIHAI IONESCU

INDEXUL LUCRĂRILOR CITATE

ABRAHAM (K.). – *Essai d'une histoire de l'évolution de la libido*. Internat. psychan. Verlag, 1924, Wien.

ADAM (L.). – *Le Genre dans les diverses langues*, Paris, 1883.

ADLER (A.). – *Connaissance de l'homme*, Payot, Paris, 1949.

AEPPLI (E.). – *Les Rêves et leur interprétation*, Payot, Paris, 1954.

ALAIN. – *Préliminaires à la mythologie*. Hartmann, Paris, 1943. – *Idées*, Hartmann, Paris, 1951.

ALLEAU (R.). – *De la nature des symboles*. Flammarion, Paris, 1958.

ALLENDY (R.). – *L'Enfance méconnue*. Éd. Mt.-Blanc, Genève, 1943.

ALQUIÉ (F.). – *Le Désir d'éternité*. P.U.F., Paris, 1943. – *Philosophie du Surréalisme*. Flammarion, Paris, 1955.

ANDRÉAE (J. V.) – *Les Noces chymiques de Christian Rosenkreuz*. Chacornac, Paris, 1928.

ARAGON (L.). – *Le Paysan de Paris*. N.R.F., 1926. – *Apologie du luxe*, în „Matisse". Skira, Genève, 1946.

ARBOIS DE JUBAINVILLE (H.d'). – *Le Cycle mythique irlandais et la mythologie celtique* (tome II du „Cours de littérature celtique"). Thosin, Paris, 1884.

ARNOULD DE GRÉMILLY (L.). – *Le Coq*. Flammarion, Paris, 1958.

ARTHUS (H.). – *Le Village. Test d'activité créatrice*. Hartmann, Paris, 1949.

AUGER (P.). – *Deux temps trois mouvements*, în „Diogène", Paris, iulie 1957.

AYZAC (F. d'). – *Iconographie du Dragon*, în „Revue de l'art chrétien", 1864.

BACHELARD (G.). – *La Formation de l'esprit scientifique*. Vrin, Paris, 1947.

– *La Philosophie du non*. P.U.F., Paris, 1940.

– *Le Rationalisme appliqué*. P.U.F., Paris, 1949.

– *L'Air et les songes*. Corti, Paris, 1943.

– *L'Eau et les rêves*. Corti, Paris, 1942.

– *La Terre et les rêveries de la volonté*. Corti, Paris, 1948.

– *Psychanalyse du feu*. Gallimard, Paris, 1957.

– *La Poétique de l'espace*. P.U.F., Paris, 1957.

– *Lautréamont*. Corti, Paris, 1939.

– *La Poétique de la rêverie*. P.U.F., Paris, 1960.

BAR (F.). – *Les Routes de l'autre monde*. P.U.F., Paris, 1946.
BARTHES (R.). – *Le Degré zéro de l'écriture*. Le Seuil, Paris, 1953. – *Mythologies*. Le Seuil, Paris, 1957.
BASTIDE (R.). – *Sociologie et Psychanalyse*. P.U.F., Paris, 1949–1950.
– *Le „Château intérieur" de l'homme noir*, în „Eventail de l'Histoire vivante, Hommage à Lucien Fèbvre". A. Colin, 1953.
– *Contribution à l'étude de la participation*, în „Cahiers intern. de Sociol., XIV", Paris, 1953.
– *Immigration et Métamorphose d'un dieu*, în „Cahiers de Sociol., XX", Paris, 1956.
– *Lévi-Strauss ou l'ethnographe à la recherche du temps perdu*, în „Présence africaine", mai 1959.
BAUDELAIRE (C.). – *Les Fleurs du mal*. Garnier, Paris, 1954.
BAUDOUIN (C.). – *La Découverte de la personne*. P.U.F., Paris, 1940.
– *Psychanalyse de V. Hugo*. Éd. Mt.-Blanc, Genève, 1943.
– *L'Arme et l'Action*. Éd. Mt.-Blanc, Genève, 1944.
– *Introduction à l'analyse des rêves*. Éd. Mt.-Blanc, Genève, 1945.
– *De l'instinct à l'esprit*. Desclée de Brouwer, Bruges, 1950.
– *Le Triomphe du héros*. Plon, Paris, 1952.
BAY (A.). – *Histoires racontées par des enfants*. Stock, Paris, 1951.
BAYARD (J.-P.). – *Histoire des légendes*. P.U.F., Paris, 1955.
– *Le Feu*. Flammarion, Paris, 1958.
BÉDIER (J.). – *Le Roman de Tristan et Iseut*. Tradus și restaurat de J. Bédier. Piazza, Paris, 1900.
BÉGUIN (A.). – *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la pensée française moderne*. Cahiers du Sud, Marseille, 1937.
BÉNÉDICT (R.). – *Echantillons de civilisations*. Gallimard, Paris, 1950.
BERGAIGNE (A.). – *La Religion védique d'après les hymnes du Rig-Véda* (3 vol.). Vieweg, Paris, 1883.
BERGER DE XIVREY (J.). – *Traditions tératologiques*, ou récits de l'antiquité et du moyen âge en Occident sur quelques points de la fable, du merveilleux et de l'Histoire naturelle. Impr. Royale, 1836.
BERGSON (H.). – *Essai sur les données immédiates de la conscience*. P.U.F., Paris, 1939.
– *Matière et Mémoire*, P.U.F., Paris, 1945.
– *L'Évolution créatrice*. P.U.F., Paris, 1945.
– *Les Deux Sources de la moralé et de la religion*. P.U.F., Paris, 1945.
BERNIS (J.). – *L'Imagination*. P.U.F., Paris, 1958.
BERNUS (A. von). – *Alchimie und Heilkunst*. H. Karl, Nürnberg, 1948.
BERTHELOT (R.). – *La Pensée de l'Asie et l'astrobiologie*. Payot, Paris, 1949.
BETCHEREV (W.). – *La Psychologie objective*. Alcan, Paris, 1913.
– *General principles of human reflexology*. London, 1933.

BETCHEREV (W.) și BERITOFF (I. S.), OUFLAND (J. M.), OUKHTOMSKY (A.), VINOGRADOV (M.). – *Novoïé Reflexologuii i Fisiologuii Nervnoï Systemi* (2 vol.). Leningrad-Moscova, 1925–1926.

BHAGAVAD-GITA (LA). – Trad. C. Rao și J. Herbert. Maisonneuve, Paris, 1943.

BIBLE (La Sainte). – Trad. L. Segond. Maison de la Bible, Genève, 1943.

BINET (A.). – *La Pensée sans images*, în „Rev. philo.", Paris, 1903.

– *Étude expérimentale de l'intelligence*.. A. Costes, Paris, 1922.

BINSWANGER (L.). – *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Dasein*. Leipzig, 1922.

BLANCOU (M.-L.). – *Réglement taurin*. Trad. M.-L. Blancou. Nîmes, 1949.

BLEULER (M.). – *Handbuch der Psychiatrie*. Deutike, Leipzig, 1911.

– *Die Probleme der Schizoïdie und Syntonie*, în „Zeitschrifft für D. ges. Neurolog. und Psychiatrie", 1922.

BLOCH (J.). – *Les Tziganes*. P.U.F., Paris, 1953.

BOCHINER (R.) și Halpern (F.). – *L'Application clinique du test de Rorschach* (2 vol.). P.U.F., Paris, 1948.

BOHM (E.). – *Traité du psychodiagnostic de Rorschach* (2 vol.). P.U.F., Paris, 1955.

BOISACQ (E.). – *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Klincksiec, Paris, 1938.

BONAPARTE (M.). – *Chronos, Éros, Thanatos*. P.U.F., Paris, 1952.

– *Mythes de guerre*. Image Publishing, London, 1946.

– *Edgar Poe, sa vie, son œuvre, étude analytique* (3 vol.). Denoël, Paris, 1933.

– *Psychanalyse et Anthropologie*. P.U.F., Paris, 1952.

– *Psychanalyse et Biologie*. P.U.F., Paris, 1952.

BONNET (H.). – *Roman et Poésie*. Essai sur l'esthétique des genres. Nizet, Paris, 1951.

BOYANCÉ (P.). – *Le Culte des muses chez les philosophes grecs*. De Boccard, Paris, 1937.

BRADLEY (O.). – *Principles of Logic*. London, 1883.

BRÉAL (M.-J.). – *Essai de Sémantique*. Science des significations. Hachette, Paris, 1904.

BRÉAL (M.-J.) și BAILLY (A.). – *Dictionnaire étymologiques de la langue latine*. Hachette, Paris, 1898.

BRÉHIER (E.). – *Philosophie et Mythe*, în „Rev. méta. et morale", Paris, 1914.

– *Histoire de la philosophie* (3 vol.), P.U.F., Paris, 1946.

BRELET (G.). – *Le Temps musical*. P.U.F., Paris, 1949.

BRENTANO (F.). – *Psychologie du point de vue empirique*. Aubier, Paris, 1944.

BREUIL (H.). – *Le Feu et l'industrie lithique et osseuse à Chou Kou Tien*, în „Bull. Soc. Géol. chin., XI", Paris, 1924.

BRETON (A.). – *Le Poisson soluble*. Kra, Paris, 1924.

– *Second manifeste du surréalisme*. Ed. du Sagittaire, Paris, 1947.

BRETON (A.). și LEGRAND (G.). – *L'Art magique*. Club Français du Livre, Paris, 1957.

BRIFFAUT (R.). – *The Mothers. A Study of the Origin of Sentiments and Institutions* (3 vol.), London, 1927.
BRU (Ch.-P.). – *Esthétique de l'abstraction*. Essai sur le problème actuel de la peinture. P.U.F., Paris, 1955.
BRUNSCHVICG (L.). – *Héritage de mots, héritage d'idées*. P.U.F., Paris, 1945.
BRUYNE (E. de). – *Études d'esthétique médiévale* (3 vol.). De Tempel, Bruges, 1946.
BUHLER (J.). – *Tatsachen und Probleme zu einer Psychologie der Denkvorgänge*, în „Arch. für Gesel. Psych.", Berlin, 1907.
BUHOT (J.). – *Arts de la Chine*. Éditions du Chêne, Paris, 1951.
BURLOUD (A.). – *La Pensée, d'après les recherches expérimentales de H. J. Watt, Messer et Buhler*. Alcan, Paris, 1927.
– *La Pensée conceptuelle*. Alcan, Paris, 1928.
– *La Psychologie des tendances*. Alcan, Paris, 1928.
CAHEN (M.). – *La Libation. Étude sur le vocabulaire religieux du vieux scandinave*, Paris, 1921.
CANGUILHEM (G.). – *Connaissance de la vie*. Hachette, Paris, 1952.
CARON (M.) și HUTIN (S.). – *Les Alchimistes*. Seuil, Paris, 1959.
CARROUGE (M.). – *A. Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Gallimard, Paris, 1950.
CASTETS (F.). – Édition de *Renaud de Montauban*, în „Rev. des langues romanes", XLIX, 1906.
CATALOGUE de l'Exposition „*Orient-Occident*, rencontres et influences". Muzeul Cernuschi, Paris, 1958.
CAZENEUVE (J.). – *Les Dieux dansent à Cibola*. Le Shalako des Indiens Zunis. Gallimard, Paris, 1957.
CELLIER (L.). – *L'Epopée romantique*. P.U.F., Paris, 1954.
CHAMISSO (A. von). – *Peter Schlemihl*. Didier, Paris, 1949.
CHAR (R.). – *A une sérénité crispée*. Gallimard, Paris, 1951.
CHOISY (M.). – *La Métaphysique des Yogas*. Édit. Mt.-Blanc, Genève, 1948.
– *Satan* (volum colectiv). Études Carmélitaines. Desclée, Paris, 1948.
CLAUDEL (P.). – *Connaissance de l'Est*. „Mercure de France", Paris, 1907.
COCTEAU (J.). – *Le Sang d'un poète*. Édit. du Rocher, Monaco, 1953.
COHEN (G.). – *La Grande clarté du Moyen Âge*. Gallimard, Paris, 1945.
COHN (W.) și David (M.). – *La Peinture chinoise*. Phaidon, London, 1948.
COMHAIRE-SYLVAIN (S.). – *Les Contes haïtiens* (2 vol.). Impr. Meester-Wettern, Belgique, 1937.
CORBIN (H.). – *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabî*. Flammarion, 1959.
COUDERC (P.). – *Le Calendrier*. P.U.F., Paris, 1946.
COXWELL (G. F.). – *Siberian and Other Folk-Tales*. The C. W. Danill Company, London, 1925.
CUÉNOT – *L'Évolution biologique*. Les faits, les certitudes. Masson, Paris, 1951.

CUISINIER (J.). – *La Danse sacrée en Indochine et en Indonésie*. P.U.F., Paris, 1951.
DALBIEZ (R.). – *La Méthode psychanalytique et la doctrine freudienne* (2 vol.), Desclée de Brouwer, Paris, 1936.
DALI (S.). – *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style*. Minotaure, III, IV, Paris, 1933.
– *Ma vie secrète*. Club Français du Livre, Paris, 1954.
DAMOURETTE și PICHON (E.). – *Des mots à la pensée. Essai de grammaire psychologique de la langue française* (7 vol.). Bibl. du Français moderne, Paris, 1911–1936.
DANTE. – *La Divine Comédie*. A. Michel, Paris, 1947.
DARDEL (E.). – *La signification du mythique*, în „Diogène", nr. 7, 1954.
DAUZAT (A.). – *La Toponymie française*. Payot, Paris, 1946.
DAVY (M. M.). – *Essai sur la symbolique romane*. Flammarion, Paris, 1955.
DEJERINE (J.). – *Sémiologie du système nerveux*, cap. IX, vol. V din „Traité de Path. générale" de Ch. Bouchard. Masson, Paris, 1901.
DELMAS (A.) și BOLL (M.). – *La Personnalité humaine*. Flammarion, Paris, 1922.
DE LUBAC (H.). – *Amida*. Seuil, 1955.
DESOILLE (R.). – *L'Exploration de l'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*. D'Artrey, Paris, 1938.
– *La Rêve éveillé en psychothérapie*. P.U.F., Paris, 1945.
DIEL (P.). – *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*. Payot, Paris, 1952.
DIETERICH (A.). – *Mutter Erde, ein Versuch über Volksreligion*. Leipzig-Berlin, 1925.
DIETERLEN (G.). – *Essai sur la religion Bambara*. P.U.F., Paris, 1951.
DONNER (K.). – *La Sibérie* (La vie en Sibérie. Les temps anciens). Gallimard, Paris, 1946.
DONTENVILLE (H.). – *La Mythologie francçaise*. Payot, Paris, 1948.
DRACOULIDÈS (N. N.). – *L'Analyse de l'artiste et de son œuvre*. Éd. Mont-Blanc, Genève, 1952.
DUCHESNE-GUILLEMIN (J.). – *Ormadz et Ahriman*. L'aventure dualiste dans l'antiquité. P.U.F., Paris, 1953.
DUFRENNE (M.). – *La Personnalité de base*. P.U.F., Paris, 1953.
DUMAS (G.). – *Nouveau traité de Psychologie*. P.U.F., Paris, 1930.
DUMÉZIL (G.). – *Tarpeia*. Essai de philologie comparative indo-européenne (Les Mythes romains, III). Gallimard, Paris, 1947.
– *L'Héritage indo-européen à Rome*, introduction aux séries „Jupiter, Mars, Quirinus" et „Les Mythes romains". Gallimard, Paris (7e édition), 1949.
– *Jupiter, Mars, Quirinus*, (abrév. J.M.Q.), I. Essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome. Gallimard, Paris, 1941.
– *Jupiter, Mars, Quirinus*, II. Naissance de Rome. Gallimard, Paris, 1944.
– *Jupiter, Mars, Quirinus*, IV. P.U.F., Paris, 1948.
– *Mythes et Dieux des Germains*. Essai d'interprétation comparative. P.U.F., Paris, 1953.

– *Mithra-Varuna*. Essai sur deux représentations indo-européennes de la Souveraineté. P.U.F., Paris, 1940.
– *Servius et la Fortune*. Essai sur la fonction sociale de louange et de blâme et sur les éléments indo-européens du *cens* romain (Les Mythes romains, II). Gallimard, Paris, 1943.
DUMONT (L.). – *La Tarasque*. Essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique. Gallimard, Paris, 1951.
DURAND (G.). – *Psychanalyse de la neige*, în „Mercure de France", Paris, august 1953.
– *Lucien Leuwen, ou l'héroïsme à l'envers*, în „Stendhal Club", aprilie 1959.
– *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*. Contribution à l'esthétique du romanesque. Corti, 1961.
– *Les Trois Niveaux de formation du symbolisme*, în „Cahiers internationaux de symbolisme", Bruxelles, 1962.
– *L'Occident iconoclaste*. Contribution à l'histoire du symbolisme, „Cahiers intern. de symbolisme", Bruxelles, 1963.
DURAND (Y.). – *Le Test archétypal à 9 éléments (A. T. 9)*. Essai d'exploration expérimentale du comportement par les structures de l'Imaginaire. „Cahiers intern. de symbolisme", nr. 4, Bruxelles, 1963.
DURKHEIM (E.). – *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Le système totémique en Australie. Alcan, Paris, 1912.
DURKHEIM (E.) și MAUSS (M.). – *De quelques formes primitives de classification*, în „Année sociol., VI", Paris, 1901–1902.
ELIADE (M.). – *La Mandragore et les Mythes de la naissance miraculeuse*, în „Zalmoxis", vol. III, 1940–1941.
– *Traité d'Histoire des réligions*. Payot, Paris, 1949.
– *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extrase*. Payot, Paris, 1951.
– *Le Yoga* (Immortalité et Liberté). Payot, Paris, 1954.
– *Images et Symboles*. Essai sur le symbolisme magico-religieux. Gallimard, Paris, 1952.
– *Le Mythe de l'éternel retour*, archétypes et répétition. Les Essais, Paris, 1949.
– *Forgerons et Alchimistes*. Flammarion, Paris, 1956.
ELWIN (Verrier). – *Maisons des jeunes chez les Muria*. Gallimard, Paris, 1959.
ESCHOLIER (R.). – *Victor Hugo artiste*. Crès, Paris, 1926.
ESPINAS (A.). – *Les Origines de la technologie*. P.U.F., Paris, 1897.
FABRE D'OLIVET. – *La langue hébraïque restituée* (2 vol.). Darbon aîné, Paris, 1931.
FAULKNER (W.). – *Le Bruit et la Fureur. Sartoris. L'Invaincu* (3 vol.). Gallimard, Paris, 1937–1950.
FÉLICE (P. de). – *Poisons sacrés, ivresses divines*. Essai sur quelques formes inférieures de la mystique. A. Michel, Paris, 1936.
FESTUGIÈRE (A. J.). – *La Révélation d'Hermès Trismégiste* (4 vol.). Études Bibliques, Paris, 1944.

FEWKES (J. W.). – *Hopi Katcinas*, 21st Annual Report, Bur. of American Ethnol. Smithsonian Instit., Washington, 1903.
FIGUIER (L.). – *L'Alchimie et les alchimistes*. Hachette, Paris, 1856.
FLORISSONE (M.). – *Esthétique et Mystique d'après sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix*. Seuil, Paris, 1956.
FOURNIER (A.). – *Le Grand Meaulnes*. Emile-Paul, Paris, 1930.
FRAZER (J.-G.). – *Le Rameau d'Or*. Étude de magie et d'histoire religieuse. Schleicher, Paris, 1903–1911.
– *Mythes sur l'origine du Feu*, Payot, Paris, 1931.
FREUD (S.). – *Introduction à la psychanalyse*. Payot, Paris, 1947.
– *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Payot, Paris, 1948.
– *La Science des rêves*. Payot, Paris, 1950.
– *Trois essais sur la théorie de la Sexualité*. Gallimard, Paris, 1923.
– *Totem et Tabou*. Payot, Paris, 1947.
– *Jenseits des Lustprinzips*. Leipzig, 1920.
– *Das Ich und das Es*. Leipzig, 1923.
FRIEDMANN (G.). – *Où va le travail humain?* Gallimard, Paris, 1950.
– *Psychanalyse et Sociologie*. Diogène, nr. 14, 1956.
FRUTIGER. – *Les Mythes de Platon*. Alcan, Paris, 1930.
GANAY (S. de). – *Les Devises des Dogons*, în „Trav. et mém. instit. ethnog.", XLI, Paris, 1942.
– *Une Graphie soudanaise du doigt du créateur*, în „Revue d'hist. des religions", XXXIX, nr. 1, T. C., ianuarie-martie 1951.
GANZ (M.). – *La Psychologie d'A. Adler et le développement de l'enfant*. Delachaux et Nieslé, Neuchâtel, 1935.
GERMAIN (P.) și BUGNARDIN (P.). – *Musique et Psychanalyse*, în „Rev. fr. de Psychan.", Paris, 1934.
GHIKA (M.). – *Le Nombre d'or* (2 vol.). Gallimard, Paris, 1931.
GIACOMETTI. – *La Voiture démystifiée*, în „Art", nr. 339, Paris, 1957.
GIBSON (J.) și MAURER (O. H.). – *Determinants of the Perceived vertical and horizontal*, în „Psychol. Review", iulie 1938.
GIRARD (R.). – *Le Popol-Vuh*. Histoire culturelle des Maya-Quichés. Payot, Paris, 1954.
GOLDSTEIN (K.). – *La Structure de l'organisme*. Gallimard, Paris, 1951.
GOLDSTEIN (K.) și ROSENTHAL (O.). – *Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus*. Schwitz arch. für Neurol. u. Psychiat., XXVI, Zürich, 1934.
GONSETH (F.). – *Les Mathématiques et la réalité*. Alcan, Paris, 1936.
GORCE (M.). și MORTIER (R.). – *Histoire générale des religions* (4 vol.). Quillet, Paris, 1948.
GRANET (M.). – *La Civilisation chinoise*. Renaissance du Livre, Paris, 1929.
– *La Pensée chinoise*. Id., Paris, 1934.
– *Danses et légendes de la Chine ancienne* (2 vol.). Alcan, Paris, 1926.

GRAY (R. D.). – *Goethe the Alchemist*, a Study of alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works. University Press, Cambridge, 1952.
GRIAULE (M.). – *Dieu d'eau*. Entretiens avec Ogotommêli. Éditions du Chêne, Paris, 1948.
– *Masques dogons*. Instit. ethnol., Paris, 1932.
– *Jeux dogons*. Instit. ethnol., Paris, 1938.
– *Rôle du Silure Clarias Senegalensis dans la procréation au Soudan français*, în „Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin", nr. 26, 1955.
– *Symbolisme d'un temple totémique soudanais*, în „Is. M.E.O.", Roma, 1957.
– *Symbolisme des tambours soudanais*, în „Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale". Massé, Paris, 1955.
– *Nouvelles recherches sur la notion de personne chez les Dogons*, în „Journ. de Psych. normale et pathologique", oct.-dec. 1947.
– *Remarques sur le mécanisme du sacrifice dogon*, în „Journ. Société des africanistes", X, 1940.
GRIAULE (M.) și DIETERLEN (G.). – *Un système soudanais de Sirius*, în „Journ. Soc. des africanistes", XX, 1950.
GRILLOT DE GIVRY. — *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes*. Libr. de France, Paris, 1929.
GRIMAL (P.). – *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. P.U.F., Paris, 1951.
GROOS (K.). – *Les Jeux des animaux*. Alcan, Paris, 1902.
GROTH-KIMBALL (I.) și FEUCHTWANGER (F.). – *L'Art ancien du Mexique*. Braun, Paris, 1954.
GROUSSET (R.). – *Arts de l'Extrême-Orient*. Plon, Paris, 1950.
GRUPPE (O.). – *Griechische Mythologie*. Beck, München, 1906.
GUÉNON (R.). – *Le Règne de la quantité et le signe des temps*. Gallimard, Paris, 1945.
– *Le Roi du monde*. Édit. tradition, Paris, 1950.
– *Le Symbolisme de la Croix*. Édit. Vega, Paris 1950.
GUIART (J.). – *Contes et Légendes de la Grande Terre*. Édit. des Études mélanésiennes, 1957.
GUIRAUD (P.). – *Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry*. Klincksieck, Paris, 1953.
– *Index du vocabulaire du symbolisme* (3 vol.). Klincksieck, Paris, 1953.
– *La Stylistique*. P.U.F., Paris, 1954.
– *La Sémantique*. P.U.F., Paris, 1959.
GUITTON (J.). – *Le Temps et l'Éternité chez Plotin et saint Augustin*. Boivin, Paris, 1933.
GÜNTERT (M.). – *Kalypso*. Halle, 1923.
GUSDORF (G.). – *Mythe et Métaphysique*. Flammarion, Paris, 1953.
HALBWACHS (M.). – *La Topographie légendaire des évangiles en Terre sainte*. P.U.F., Paris, 1941.

HARDING (E.). – *Les Mystères de la femme*. Payot, Paris, 1953.
HEGEL (G. W. F.). – *Esthétique*. Trad. Ch. Benard, Paris, 1875.
HERDER (J. G. von). – *„Vom Erkennen"* (în *Gesammelte Werke)*. Rulten und Lœning, Potsdam, 1892.
HEUSE (G.). – *Eléments de Psychologie sociale générale*. Vrin, Paris, 1954.
HILLIER (J.). – *Les Maîtres de l'estampe japonaise*. Phaidon, London, 1954.
HITLER (A.). – *Mein Kampf* (2 vol.). Zentralverlag der N.S.D.A.P., München, 1934.
HÖFFDING (H.). – *Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience*. Alcan, Paris, 1900.
HUBERT (H.) și MAUSS (M.). – *Mélanges d'histoire des religions*. Alcan, Paris, 1929.
– *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Année sociologique, II, Alcan, Paris, 1897–1898.
– *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. Année sociol., VI, Alcan, Paris, 1903.
HUBERT (R.). – *La Croissance mentale*. Étude de psychologie. P.U.F., Paris, 1949.
HUGO (V.). – *Œuvres complètes* (42 vol.). Ollendorff, Paris, 1904–1938.
HUGUET (E.). – *Métaphores et comparaisons dans l'œuvre de V. Hugo*. Hachette, Paris, 1904.
HUSSERL (E.). – *Idées directrices pour une phénoménologie*. Gallimard, Paris, 1950.
HUTIN (S.). – *L'Alchimie*. P.U.F., Paris, 1951.
HYPPOLITE (J.). – *Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud*, în „La Psychanalyse", P.U.F., Paris, 1956.
ICARD (S.). – *La Femme pendant la période menstruelle*, étude de psychologie morbide et de médecine légale. Alcan, Paris, 1890.
JACOBI (J.). – *Psychologie de C. G. Jung*. Delachaux et Nieslé, Paris, 1946.
JACOBSON (E.). – *The Electrophysiology of Mental Activities*, în „Americ. journ. psych.", nr. 44, 1933.
JAMES (W.). – *Précis de Psychologie*. Rivière, Paris, 1910.
– *Le Pragmatisme*. Flammarion, Paris, 1911.
JASPERS (K.). – *Strindberg et Van Gogh*. Édit. de Minuit, Paris, 1953.
JEAN PAUL (Richter). – *Sämtliche Werke* (4 vol.). Reimer, Berlin, 1860–1862.
JUNG (C. G.). – *Métamorphoses et symboles de la libido*. Montaigne, Paris, 1932.
– *Paracelsica*. Rascher, Zürich, 1934.
– *Ein moderner Mythus. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden*. Rascher, Zürich, 1959.
– *Les Types psychologiques*. Georg, Genève, 1950.
– *Psychologie und Religion*. Yale univ. Press, New Haven, 1955.
– *L'Homme à la découverte de son âme*. Éd. Mt.-Blanc, Genève, 1950.
KALEVALA (Le). – Trad. Léouzon-Leduc. Flammarion, Paris, 1879.
KANT (E.). – *La Critique de la Raison pure* (2 vol.). Flammarion, Paris, 1937.

KARDINER (A.). – *The Individual and his Society*. The Psychodynamies of primitive social organization. Columbia University Press, New York, 1939.
KOFFKA (K.). – *Principles of Gestalt Psychology*. Harcourt, New York, 1935.
KORZYBSKI (A.). – *Science and Sanity*. An introduction to Non-Aristotelian Systems and general Semantics. Lakeville, U.S.A., 1933.
KOSTYLEFF (N.). – *La Réflexologie*. Essai d'une psychologie structurale. Delachaux, Paris, 1947.
KRAPPE (A. H.). – *La Genèse des Mythes*. Payot, Paris, 1952.
KRETSCHMER. – *La Structure du corps et le caractère*. Payot, Paris, 1930.
LACROZE (N.). – *La Fonction de l'imagination*. Boivin et Cie, Paris, 1938.
LAGACHE (D.). – *Réponse à G. Friedmann*, în „Bulletin psychologie", Paris, 1956.
LALO (Ch.). – *L'Art loin de la vie*.
LANGTON (E.). – *La Démonologie*. Payot, Paris, 1951.
LANZA DEL VASTO. – *Commentaire des évangiles*. Denoël, Paris, 1951.
LAO-TZEU. – *Tao-Te-King*, în „Les Pères du système taoïste". Léon Wieger, Cathasia, 1950.
LAURENT (J.). – *Paul et Jean-Paul*, în „Table ronde", Paris, feb. 1950.
LEENHARDT (M.). – *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*. Institut d'ethnologie, Paris, 1930.
– *Documents néo-calédoniens*. Institut d'ethnologie, Paris, 1932.
– *Gens de la Grande Terre*. Gallimard, Paris, 1937.
– *Do Kamo*, le mythe et la personne dans le monde mélanésien. Gallimard, Paris, 1947.
LÉÏA. – *Le Symbolisme des contes de fées*. Édit. Mt.-Blanc, Genève, 1943,
LEIRIS (M.). – *Aurora*. „Mercure de France", Paris, 1957.
– *Note sur l'usage de chromolithographies par les voudouïsants d'Haïti* în „Inst. français d'Afr. noire", nr. 27, Dakar, 1953.
LENORMANT (F.). – *Les Origines de l'histoire d'après la Bible et les traditions des peuples orientaux* (2 vol.). Maisonneuve, Paris, 1880–1884.
LEROI-GOURHAN (A.). – *Évolution et Technique*. I: *L'Homme et la Matière*. A. Michel, Paris, 1943.
– *Évolution et Technique*. II: *Milieu et Technique*. A. Michel, Paris, 1945.
– *Archéologie du Pacifique Nord*. Matériaux pour l'étude des relations entre les peuples riverains d'Asie et d'Amérique. Institut ethnolog., Paris, 1946.
– *La fonction des signes dans les sanctuaires peléolithiques*, în „Bull. de la Soc. préhist. franç.". Vol. IV, fasc. 5–6, sept. 1958.
– *Le Symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique*, în „Bull. de la Soc. préhist. franç.". Vol. IV, fasc. 7–8, oct. 1958.
– *Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique*, în „Bull. de la Soc. préhist. franç.". Vol. IV, fasc. 9, nov. 1958.
LÉVI-STRAUSS (C.) – *Structures élémentaires de la parenté*. P.U.F., Paris, 1949.
– *Les Mathématiques de l'homme*, în „Bulletin internat. des Sciences sociales", VI, nr. 4, UNESCO, 1954.

– *Tristes Tropiques*. Plon, Paris, 1955.
– *Anthropologie structurale*. Plon, Paris, 1958.
– *La Pensée sauvage*. Plon, Paris, 1962.
LÉVY-BRUHL (L.). – *La Mentalité primitive*. Alcan, Paris, 1925.
– *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Alcan, Paris, 1910.
– *La Mythologie primitive*. Le monde mythique des Australiens et des Papous. Alcan, 1935.
LEWIN (K.). – *Principles of Topological Psychology*. New York, 1936.
LIE-TZEU. – *Tchoung-Hu-Tchenn-King*, în „Les Pères du système taoïste". Léon Wieger, Cathasia, 1950.
LOT-FALCK (E.). – *Les Rites de chasse chez les peuples sibériens*. Gallimard, Paris, 1953.
LOTHE (A.). – *Traité du paysage*. Floury, Paris, 1941.
LOWIE (R. H.). – *Manuel d'anthropologie culturelle*. Payot, Paris, 1936.
LUPASCO (S.). – *Logique et Contradiction*. P.U.F., Paris, 1947.
– *Le Principe de l'antagonisme et la logique de l'énergie*. Hermann, Paris, 1951.
– *L'Énergie et la Matière vivante*, antagonisme constructeur et logique de l'hétérogène. Juillard, 1962.
MAISTRE (J. de). – *Traité des Sacrifices*. Librairie cathol. Vitte, Lyon-Paris, 1924.
MALRAUX (A.). – *Les Voix du silence*. Gallimard, Paris, 1951.
– *La Métamorphose des dieux*. Guilde du Livre, Lausanne, 1957.
– *Saturne*. Gallimard, Paris, 1950.
MALTEN (L.). – *Das Pferd in Totenglauben*, în „Jah. Deuts. Archeol. Instit.", XXIX, 1914.
MASON (D. I.). – *Synesthesia and Sound Spectra*, în „Word", vol. 8, nr. 1, 1952.
MASSON-OURSEL (P.). – *La Philosophie de l'Orient*. P.U.F., Paris, 1946.
MATORÉ (G.). – *La Méthode en lexicologie. Domaine française*. Didier, Paris, 1950.
MAX (L. W.). – *An Experimental Study of the Motor Theory of Conciousness*, în „Journ. com. psych.", 1935.
MAXWELL. – *Le Tarot*. Alcan, Paris, 1923.
MERLEAU-PONTY (M.). – *Les Aventures de la dialectique*. Gallimard, Paris, 1955.
MÉTRAUX (A.). – *Histoire du monde et de l'homme* (Textes indiens de l'Argentine), în „N.R.F.", Paris, 1936.
– *Contribution au folklore andin*, în „Journ. soc. des américanistes", vol. XXVI, 1934.
– *Le Vaudou haïtien*. Gallimard, Paris, 1958.
MICHAUD (G.). – *Introduction à une science de la littérature*. Pulhan, Instamboul, 1950.
MICHEL (A.). – *Psychanalyse de la musique*. P.U.F., Paris, 1956.
MICHELET (J.). – *Histoire de la Révolution française*. Imprimerie Nationale, Paris, 1889.
MILNER (M.). – *Poésie et vie mystique chez saint Jean de la Croix*. Seuil, Paris, 1951.
MINDER (M.). – *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck*. Belles Lettres, Paris, 1936.

MINKOWSKA (F.). – *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*. Catalogue expos. Musée pédagogique, Paris, 1949.
MINKOWSKA (F.) și FUSSWERK. – *Le Test la maison*, în „Publ. Congrés des aliénistes", Paris, 1947.
MINKOWSKA (F.) și KRASNUSCHKINE. – *La Constitution épileptoïde et ses rapports avec la structure de l'épilepsie essentielle*. Recueil de travaux offert au prof. Bruchanski, 1946.
MINKOWSKI (E.). – *La Schizophrénie*. Desclée de Brouwer, Paris, 1953.
– *Vers une cosmologie*. Aubier, Paris, 1936.
– *Autisme et attitude schizophrénique*, în „Journ. Psych.", I, Paris, 1927.
– *Troubles essentiels de la schizophrénie*, în „Évol. psychiat.", Payot, Paris, 1925.
MINKOWSKI (E.) și ROGUES DE FURSAC. – *Contribution à l'étude de la pensée et attitude autistes*, în „Encéphale", XVIII, Paris, 1923.
MINKOWSKI (M.). – *L'État actuel de l'étude des réflexes*. Masson, Paris, 1927.
MOHR (P.) – *Psychiatrie und Rorschach'schen-Formdeutversuchen*. Orell Füssli, Zürich, 1944.
MONNIER (M.). – *Le Test psychologique de Rorschach*, în „Encéphale", XXIX, 1934.
MONTESSORI (M.). – *L'Enfant*. Desclée de Brouwer, Paris, 1936.
MORENO (J. L.). – *Fondements de la Sociométrie*. P.U.F., Paris, 1954.
MORET (A.) și DAVY (G.). – *Des Clans aux Empires*. Renaiss. du Livre, Paris, 1922.
MORGAN (Clifford T.). – *Psychologie physiologique* (2 vol.). P.U.F., Paris, 1949.
MUCHIELLI (R.). – *Le Mythe de la cité idéale*. P.U.F., Paris, 1960.
MÜLLER (M.). – *Nouvelles leçon sur la Science du langage*. Durand, Paris, 1867–1868.
NAUDON (P.). – *Les Loges de Saint-Jean*. Dervy, Paris, 1957.
– *Les Origines religieuses et corporatives de la Franc-Maçonnerie*. Dervy, Paris, 1953.
NICOLAS (F.-J.). – *Mythes et êtres mythiques des L'éla de la Haute-Volta*, în „Bull. Soc. franç. d'Afr. Noire", XIV, nr. 4, oct. 1952.
NIEBELUNGEN (La chanson des). – Trad. Colleville et Tonnelat. Aubier, Paris, 1944.
NOVALIS. – *Schrifften heraus gegeben von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel* (4 vol.). Baudry, 1840.
NYROP (Kr.). – *Grammaire historique de la langue française* (4 vol.). Picard, Paris, 1913–1930.
ODIER (Ch.). – *Le Problème musical et le point de vue de l'origine*, în „Sem. litt.", Paris, ian.-febr. 1924.
ORGLER (H.). – *Adler et son œuvre*. Stock, Paris, 1947.
OUKHTOMSKY (A). – *Le Principe de la dominante*, în „Novoie Reflex. Fisiol. Nervn. Syst.", I, p. 40 și urm., 1925.
PAPUS. – *Le Tarot des bohémiens*. Carré, Paris, 1885.

PARACELSE. – *Schrifften*. Hans Kayser, Leipzig, 1924.
PARIS (G.). – *Le Graal*, în „Encyclop. des Sciences relig.", vol. V, Sandoz et Fischbacher, Paris, 1878.
PAUPHILET (A.). – *Le Queste du Graal*. Thèse lettres, Paris, 1921–1922.
PAVLOV (J. P.), CETCHENOV (I. M.), VEDENSKY (N. E.). – *Fisologuiia Nervnoi Systemi*. Moscova, 1952.
PERNÉTY (A. J.). – *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques. Bauche, Paris, 1758.
PÉTREMENT (S.). – *Le Dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichéens*. P.U.F., Paris, 1949.
PIAGET (J.). – *La Formation du symbole chez l'enfant*. Delachaux et Nieslé, Neuchâtel-Paris, 1945.
– *La Construction du réel chez l'enfant*. Delachaux et Nieslé. Neuchâtel-Paris, 1945.
– *Introduction à l'épistémologie génétique* (3 vol.). P.U.F., Paris, 1950.
PIAGET (J.) și INHELDER (B.). – *La Représentation de l'espace chez l'enfant*. P.U.F., Paris, 1948.
PICARD (CH.). – *Le Cénotaphe de Midea*, în „Revue philolog.", Paris, 1933.
PIGANIOL (A.). – *Essai sur les origines de Rome*. Boccard, Paris, 1917.
PIRRO (A.). – *Esthétique de J.-S. Bach*. Plon, Paris, 1949.
POE (E.). – *Histoires extraordinaires*. Calmann-Lévy, Paris, 1903.
POULET (G.). – *Les Métamorphoses du cercle*. Plon, Paris, 1961.
PRADINES (M.). – *Traité de psychologie* (3 vol.). P.U.F., Paris, 1946.
PROUST (M.). – *Du côté de chez Swann*. Gallimard, Paris, 1919.
– *Le Temps retrouvé*. Gallimard, Paris, 1927.
PRZYLUSKI (J.). – *La Participation*. P.U.F., Paris, 1940.
– *La Grande Déesse*. Payot, Paris, 1950.
QUINCEY (Th. de). – *The Confession of an English Opium Eater*. Scott, London, 1886.
RÂMAKRISHNA. – *L'Enseignement de Râmakrishna*. Trad. J. Herbert, Maisonneuve, Paris, 1942.
RANK (O.). – *Le Traumatisme de la naissance*. Payot, Paris, 1928.
RAUCOULE (A.). – *Hallucinations mescaliniques*, în „Encéphale", XXXIII, Paris, iunie 1938.
REICHARD (G. A.), JAKOBSON (R.), WERTH (E.). – *Language and Synesthesia*, în „Word", vol. V, nr. 2, 1949.
REIK (T.). – *Der eigene und der fremde Gott*, în „Intern. psychoan. Verlag", Wien, 1923.
REINACH (S.). – *Cultes, mythes et religions* (5 vol.). Leroux, Paris, 1905–1912.
RENAN (E.). – *De l'origine du langage*. Calman-Lévy, Paris, 1889.
REVAULT D'ALLONNES. – *Le Mécanisme de la pensée, les schèmes mentaux*, în „Rev. philos.", Paris, 1920.

– *Les Schèmes présentés par les sens*, în „Rev. philos.", Paris, 1921.
RIBOT (Th.). – *Essai sur l'imagination créatrice*. Alcan, Paris, 1900.
– *La Logique des sentiments*. Alcan, Paris, 1907.
RICŒUR (P.). – *Finitude et culpabilité*, II, *La Symbolique du mal*. Aubier, Paris, 1960.
RORSCHACH (H.). – *Psychodiagnostic*. P.U.F., Paris, 1947.
ROSENBERG (A.). – *Der Mythus des XX. Jahrhunderts*. Hoheneichen Verlag, München, 1935.
ROUGEMONT (D. de). – *L'Amour et l'Occident*. Plon, Paris, 1956.
ROUHIER (A.). – *La Plante qui fait les yeux émerveillés: le peyotl*. Doin, Paris, 1927.
ROUSSEAU (R.-L.). – *Les Couleurs*, contribution à une philosophie naturelle fondée sur l'analogie. Flammarion, Paris, 1950.
SACHS (K.). – *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Dietrich Reimer, Berlin, 1929.
SAINT FRANÇOIS DE SALES. – *Traité de l'amour de Dieu*. Œuvres complètes, vol. II. Visitation, Annecy, 1894.
SAINT JEAN DE LA CROIX (Les poèmes de). – Trad. de M. Milner. Seuil, Paris, 1951.
SAINTE THÉRÈSE D'AVILA. – *Chemin de la perfection*. Beauchesne, Paris, 1925.
SAINTYVES (P.). – *Les Saints successeurs des dieux*. Essai de mythologie chrétienne. Nourry, Paris, 1907.
SARTRE (J.-P.). – *L'Imagination*. P.U.F., Paris, 1950.
– *L'Imaginaire*. Gallimard, Paris, 1940.
– *Baudelaire*. Gallimard, Paris, 1947.
– *Situation I*. Gallimard, Paris, 1947.
SAUSSURE (F. de). – *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris, 1931.
SCHAEFFNER (A.). – *Origine des instruments de musique*. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Payot, Paris, 1936.
SCHELLING (F. W.). – *Introduction à la philosophie de la mythologie* (2 vol.). Aubier, Paris, 1945.
SCHLEGEL (F.). – *Philosophie de la vie*. Cherballier, Paris, 1838.
SCHLOEZER (B. de). – *Introduction à J.-S. Bach*. Essai d'esthétique musicale. Gallimard, Paris, 1947.
SCHMIDT (A. M.). – *La Mandragore*. Flammarion, Paris, 1958.
SCHOPENHAUER (A.). – *Le Monde comme volonté et comme représentation* (3 vol.), 7e édition, Alcan, Paris.
SCHUBERT (G. H. von). – *Symbolik der Träume*. Berlin, 1812.
SCHUHL (P. M.). – *La Fabulation platonicienne*. P.U.F., Paris, 1957.
– *Le Merveilleux*. Flammarion, Paris, 1952.
SCHURÉ (E.). – *Les Légendes de France*. Perrin, Paris, 1908.
SEBILLOT (P.). – *Le Folklore de France*. Paris, 1904–1907.
SÉCHEHAYE (M.-A.). – *Journal d'une schizophrène*. P.U.F., Paris, 1950.
– *La Réalisation symbolique*. H. Huber, Berne, 1947.
SENART (M.). – *Le Zodiaque*. Roth, Lausanne, 1948.

SICILIA DE ARENZANA (F.). – *Las Corridas de toros, su origen, sus progresos, sus vicisitudes*. Madrid, 1873.
SOROKIN (P. A.). – *Social and cultural Dynamics* (4 vol.), 1937–1941.
SOURIAU (E.). – *Pensée vivante et perfection formelle*. P.U.F., Paris, 1952.
– *Les Deux cent mille situations dramatiques*. Flammarion, 1950.
SOUSTELLE (J.). – *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains*.
SPALDING (W.). – *Manuel d'analyse musicale*. Payot, Paris, 1950.
SPENGLER (O.). – *Le Déclin de l'Occident* (2 vol.). Gallimard, Paris, 1948.
STRAVINSKY (I.). – *Poétique musicale*. Plon, Paris, 1952.
STRÖMGREN (E.). – *Om dem ixothyme Psyke*. Hopit. tidente, Kopenhagen, 1936.
SWANN (P. C.). – *La Peinture chinoise*. Tisné, Paris, 1958.
TAINE (H.). – *De l'intelligence* (2 vol.). Hachette, Paris, 1888.
TALAYESVA (Don C.). – *Soleil Hopi*. Plon, Paris, 1959.
TALMUD. – *Sentences et proverbes du Talmud et du Midrasch*. Impr. Nat., Paris, 1878.
TCHOANG-TZEU. – *Nam-Hoa-Tchenn-King*, în „Les Pères du système taoïste", Léon Wieger, Cathasia, 1950.
TIECK (L.). – *Sämtliche Werke* (2 vol.), Paris, 1837.
TONGUE (H.). – *Bushman Paintings*. Oxford, 1909.
TRILLES (H.).– *Les Pygmées de la forêt équatoriale*. Bloud et Gay, Paris, 1933.
TROUBETZKOY (N.). – *Principes de phonologie*. Paris, 1949.
UNDERHILL (L.). – *Mysticism*. Methuen and Cie, London, 1912.
UPANISHAD (Brhad-Arnyaka). Trad. E. Senart. Coll. E. Senart, Paris, 1934.
UPANISHAD (Chândogya). – Trad. E. Senart. Coll. E. Senart, Paris, 1930.
UPANISHAD (Isha, Kéna, Mundaka). – Trad. J. Herbert. A. Michel, Paris, 1949.
VALENTIN (Basile). – *Révolution des mystères des Teintures des sept Métaux*. Édit. E. Savoret. „Psyché", Paris, 1954.
VALÉRY (P.). – *Poésies*. Gallimard, Paris, 1942.
VAN DER LEEUW (G.). – *L'Homme primitif et la religion*. Alcan, Paris, 1940.
– *La Religion dans son essence et ses manifestations*. Payot, Paris, 1955.
VAN GENEPP (A.). – *La Formation des légendes*. Flammarion, Paris, 1912.
– *Manuel du Folklore français contemporain* (4 vol.). Picard, Paris, 1937–1949.
VAN GOGH (V.). – *Lettres à Théo*. Gallimard, Paris, 1953.
VÉDA (Rig). – Trad. Wilson (6 vol.), London, 1854.
VERCOUTRE. – *Origines et genèse de la légende du Saint-Graal*. E. Lerouy, Paris, 1901.
VERGER (P.). – *Notes sur le culte des Orisa et Vodun*, à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil, et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique. Mémoire de l'Institut franç. d'Afr. noire (I.F.A.N.), Dakar, 1957.
VERLAINE (P.). – *Fêtes Galantes*. Vanier, Paris, 1911.
VIENNOT (O.). – *Le Culte de l'arbre dans l'Inde ancienne*. P.U.F., Paris, 1954.
VOLMAT (R.). – *L'Art psychopathologique*, P.U.F., Paris, 1956.

WERNERT (P.). – *Le Culte des crânes à l'époque paléolithique*, în „Hist. gén. des religions", I., p. 53 și urm.
WAGHER (F.). – *Les Poèmes mythologiques de l'Edda*. Trad. fr. Droz, Paris, 1936.
WIEGER (L.). – *Les Pères du système taoïste*. Texte et traduction de Lao-Tzeu, Lie-Tzeu, Tchoang-Tzeu. „Belles Lettres", Paris, 1950.
WILLEMS (E.). – *Le Rythme musical*. Étude psychologique. P.U.F., Paris, 1954.
WITTMANN (J. F.). – *Considérations psychanalytiques sur l'art moderne*, în „Revue franç. de psychanalyse", nr. 2, Paris, 1929.
WYCZOIKOWSKI (A.). – *Theoretical and Experimental Studies on the Mecanism of Speech*, în „Psychol. Review", nr. 20, 1913.
WORRINGER (K.). – *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Betrag zur Stylpsychologie. Piper, München, 1948.
WUNDT (W.). – *Über ausfrage Experiment*. Psych. stud., Leipzig, 1813.
YASHIRO (Yukio). – *Deux mille ans d'art japonais*. Pont-Royal, Paris, 1959.
YGÉ (C. d'). – *Anthologie de la poésie hermétiques*. J.-S. Chemit, Paris, 1954.
– *Nouvelle assemblée des philosophes chymiques*. Dervy-Livre, Paris, 1954.
ZILOTY (A.). – *La Découverte de Jean Van Eyck et l'évolution du procédée de la peinture à l'huile du Moyen-Âge a nos jours*. Floury, Paris, 1941.
ZIMMER (H. R.). – *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*. Payot, Paris, 1951.

BCUIASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TABLA ANALITICĂ DE MATERII

PREFAȚĂ LA CEA DE-A UNSPREZECEA EDIȚIE 7
PREFAȚĂ LA CEA DE-A ZECEA EDIȚIE 9
PREFAȚĂ LA CEA DE-A ȘASEA EDIȚIE 14
PREFAȚĂ LA CEA DE-A TREIA EDIȚIE 16

INTRODUCERE
Imaginile de trei parale

Critica teoriilor clasice ale imaginației. – Imaginarul la Sartre. – Denkpsychologie. – Confuzia clasică între semiologie și semantism. – Simbolul și omogenitatea semnificantului și semnificatului. – Bogăția imaginii 21–29

Simbolul și motivațiile sale

Non-linearitatea semanticului. – Critica clasificărilor simbolice. – Naturalismul lui Krappe și Eliade, materialismul elementar al lui Bachelard, sociologismul lui Dumézil și Piganiol, evoluționismul lui Przyluski. – Psihanaliză și refulare.

Metoda antropologică. – Respingerea „psihologismului" și „culturalismului". – Noțiunea de *„traseu antropologic"* – Motivațiile sociopete și sociofuge 29–38

Metodă de convergență și psihologism metodologic

Convergență, analogie și omologie. – Noțiunile de izomorfism, de polarizare, de constelație de imagini". – Necesitatea discursului. – Psihologismul ca simplă metodă. – Axiomele dinamice ale imaginarului. – Reflexe dominante și gesturi primordiale. – Cele trei reflexe dominante după Betcherev și școala sa. – *Dominanta posturală, dominanta digestivă, dominanta ritmico-sexuală.* – Motricitate și reprezentare 38–45

Somații antropologice, plan și vocabular

Mediul înconjurător tehnologic. – Complexul tehnologic și obiectual. – Complementele directe ale reflexelor dominante: ustensile și mediu,

scheme afective. – Categoriile simbolice și clasificările dumézilіene. – Principiu al planului: bipartiție și tripartiție.

Vocabularul arhetipologiei: schema, arhetipul și simbolul, mitul, structura și regimul 45–55

Note 56–63

CARTEA ÎNTÂI
REGIMUL DIURN AL IMAGINII

Primul regim al imaginarului e cel al unei antiteze materialmente bine definite 67

Partea întâi
FEȚELE TIMPULUI

I. SIMBOLURILE TERIOMORFE 69–86

Semnificația Bestiarului. – Banalitatea Bestiarului. Categoriile lingvistice ale însuflețitului și neînsuflețitului. Critica tezelor psihanalitice. Motivații mai profunde decât Oedip 69–72

Schema însuflețitului. – Diagnosticul de anxietate (Rorschach). Colcăiala. Viermuire și haos. „Zwand"-ul. „Complexul lui Mazeppa" ... 72–74

Calul chtonian și infernal. – Eriniile. Coșmarul. Soarele negru și calul solar. Calul acvatic. Calul și tunetul. Semantismul hipomorf. Simbolurile bovine, dublete prearіene ale simbolului hipomorf. Taurii stăpâni ai uraganului și efigiile Tarasque. Bestialitate și animalitate 74–81

Arhetipul căpcăunului. – Mușcătorul și imaginea botului devorator. Lupul și „fobia de Anubis". Leul, Cronos, Orcus și Căpcăunul. Satanismul canibalic 81–86

II. SIMBOLURILE NICTOMORFE 86–104

Arhetip și tenebre. – „Șocul negru" (Rorschach). Depresiunea hesperiană. Ura față de negru. Antisemitism, anticlericalism.

Orbirea. Regele decăzut. Dublul tenebrelor și oglinda. Tezcatlipoca .. 86–91

Simbolul apei triste. – Stimfalizarea. Devenirea hidrică. Arhetipul Balaurului. Lacrimile și ofelizarea.

Părul și toaleta. Feminizarea apei. Mitul lui Acteon 91–95

Femeia fatală. – Luna neagră, menstruația și moartea. Mama cumplită, vrăjitoarea, „Vampa". Feminitate și animalitate.

Păianjenul și plasa lui. Viermele și hidra. Legăturile morții. Sângele menstrual și greșeala temporală. Mitul lui Mousso-Koroni și al lui Kali. Izomorfism nictomorf 95–104

III. SIMBOLURILE CATAMORFE 104–112

Schema căderii. – Prima epifanie a fricii. Greutate, amețeală. Icar, Tantal, Faeton, Mictantecutli, Tzontemoc. Căderea ca pedeapsă. Feminizarea căderii. Sexualizarea căderii. Eufemismul cărnii 104–108

Arhetipul cărnii. – Pântece digestiv și pântece sexual. Intestinul, canalul de scurgere, labirintul, infernul intestinal. 108–111

Rezumatul celor trei capitole. – Izomorfismul simbolurilor timpului devastator și al morții. Cronos hiperbolic 111–112

Note 112–123

Partea a doua
SCEPTRUL ȘI SPADA

Izomorfismul schemei ascensionale bazat pe reflexul postural, al „viziunii monarhice" și al practicilor purificatoare și simbolurile despărțirii. Jocul de cărți Tarot; figuri ale spadei și ale sceptrului baston... 125–127

I. SIMBOLURILE ASCENSIONALE 127–143

Verticalitate și ascensiune. – Verticalitatea „metaforă axiomatică". Practicile ascensionale în religii: scara șamanistă. Muntele sacru, bethyl-ul, cratofanii, date toponimice ale folclorului francez. Gorgon, Corbel „piatră" și Corbel „pasăre" 127–131

Aripa și angelismul. – Desanimalizarea păsării prin aripă. Ciocârlia, acvila, porumbelul, Sophia, Sfântul Duh și avionul. Volatilitate și subtilitate alchimistă. Îngerul.

Arcașul, săgeata și arcul. Simbolismul upanișadic al transcendenței ... 131–135

Suveranitatea uraniană. – Gigantism și putere. Universalitatea Marelui Zeu uranian. „Contemplare monarhică". Regele și Tatăl. Virilizarea puterii monarhice. Jupiter și Romulus. Suveranul războinic și legiuitorul. Regele preot și regele legiuitor 135–139

Căpetenia. – Cultul universal al craniilor, capul și coada. Coarnele și trofeul. Totem și talisman: vicarianță a tabu-ului 139–143

Concluzie. – Simbolismul ascensional ca recucerire a unei puteri pierdute. Recucerire prin ascensiunea către un dincolo de timp, prin iuțeala zborului, prin virilitatea monarhică 143

II. SIMBOLURILE SPECTACULARE 144–154

Lumină și soare. – Izomorfismul banal al cerului și al luminosului. Dyaus și divus. Puritatea cerească și albul. Auriul și azurul.

Răsăritul soarelui. Divinitățile solare, Orientul. Tlalocan și izomorfismul Orientului la vechii mexicani. Fenixul. Coroană și nimb. 144–148

Ochiul și verbul... – Izomorfismul lumină-percepție vizuală. Percepție vizuală și distanță. Ochiul tatălui, ochiul solar și uranian. Supradeterminismul ochiului: „divinități cu o mie de ochi". Chiorul și „dubla vedere". Valoarea simbolică intelectuală și morală a ochiului.

Izomorfismul luminii și al cuvântului. Runele. Verb și „mantra"; dhikir. „Devizele" populației Bambara.

Concluzie. – Izomorfismul ascensiunii, al luminosului și al percepției vizuale. Cunoaștere la distanță prin verb și vedere. 148–154

III. SIMBOLURILE DIAIRETICE 154–171

Armele eroului. – Claritate și exigență în disociere. Izomorfismul armelor și al arhetipurilor ascendente. Spada tăioasă și Marte viril. Armele eroilor solari și ale eroilor creștini. Biruitorii Balaurului. „Societățile de bărbați", ordinele de cavalerie. Sabia și armele contondente. Problema eroului legător. Antifraza legăturilor: legătorul legat. Compromis și antifrază simbolică. Arma magică. Athena și Arachne. Armele protectoare: ambivalența platoșei. Îngrăditură, perete despărțitor, zid și armură 154–163

Botezuri și purificări. – „Arme" spirituale și rituale. Puritate și purificare. Cuțitul de circumcizie. Circumcizia la membrii comunității Bambara. Tonsura. Apa lustrală și „limpezimea".

Focul purificator. Ambivalența focului. Focul „lumină", focul „pasăre", focul „cuvânt". Spiritualismul focului. Aerul. Prâna. „Prânayâma" ca tehnică a aerului lustral. Psyché, sufletul. Eterul. Saponide și detergenți.

Concluzie. – Arsenalul diairetic 163–171

IV. REGIM DIURN ȘI STRUCTURI SCHIZOMORFE ALE IMAGINARULUI 171–179

Izomorfismul imaginilor *Regimului diurn*. Extinderea *Regimului diurn* la un *Weltanschauung* filosofic și științific: Sâmkhya, platonism, gnoză, cartezianism. Cearta dintre citologi și histologi 171–175

Structuri schizomorfe și tipologie schizoidă. Sindromul spadei. Raționalismul morbid.

Prima structură. Deficitul pragmatic. Autismul.

A doua structură. „Spaltung" și abstracție. Zidul de bronz.

A treia structură. Geometrismul morbid. Gigantizarea.

A patra structură. Antiteza. Conflictul cu timpul. Planificarea morbidă. Imobilitate și pietrificare.

Concluzie. – Izomorfism și coerență schizomorfă 175–179

Note ..... 180–192.

CARTEA A DOUA

REGIMUL NOCTURN AL IMAGINII

„Obosești să fii platonician". Primejdiile cavernei. Înlocuirea antitezei cu eufemismul. Conjugarea lui Cronos, Eros și Thanatos.

Inversarea valorilor simbolice. Ambivalența lui Eros. Noul regim al imaginii: eufemizarea căderii în coborâre și a prăpastiei în cupă. Noaptea vestitoare a zorilor 195–199

Note 199–200

Partea întâi
COBORÂREA ȘI CUPA

I. SIMBOLURILE INVERSĂRII 201–231

.....

Expresia eufemismului și antifrazei. – Ambiguitatea limbajului eufemistic. Izomorfismul simbolurilor eufemismului: figuri feminine, adâncime acvatică și telurică, hrană, plural, bogăție și fecunditate.

Inversarea și dubla negație. – Precauție și coborâre. Încetineală viscerală. Căldura coenestezică. Eufemizarea pântecelui sexual și a pântecelui digestiv. Antifrază și repetiție. Cazul Sfântului Christophe cinocefalul. Convertirea valorilor chtoniene. Dubla negație. Dublă negație și „Verneinung". Semantismul antifrazei 201–207

Încastrare și dedublare. – Complexul lui Iona. Căpcăunul contra lui Iona. „Iona la cub". Dedublarea înghițirii. Marele înghițitor Gargantua. Sincretismul sensului activ și al sensului pasiv. Dedublare romanescă și inversare romantică. Schimbarea de direcție suprarealistă.

„Tema încastrării". Gulliverizarea. Degeței, Kobolzi, reverii liliputane. „Fratele cel mic" din folclorul haitian. Degețel și Dactili. Forța minusculului. „Pileus", legendar acoperământ al capului pentru pitic. Virilitate și gigantism inversat.

Peștele, animal care se pretează încastrării. Încastrare ihtiomorfă în *Kalevala*. Osiris și peștele oxirinc. Ea-Oannes. Sirena Mélusine. Izomorfismul peștelui în mitologia dogonilor 207–216

Imn închinat Nopții. – Cealaltă față a zilei. Ambivalența „nopții întunecoase". De la Sfântul Ioan al Crucii la Novalis. Locul marelui repaos.

Culoarea, eufemismul nopții. Prismă și nestemate. Vopseaua și substanța. Paleta alchimică. Apa densă. Multicolorația în autoanaliza Mariei Bonaparte. Vălul lui Isis și al Mâyei. Mantia Zeiței, „Kaunakès"-ul. Paleta melodică. Muzica în calitate de nocturnă. Mescalinizare romantică. Eufemizarea timpului 216–222

Mater și Materia. – Antifraza femeii fatale. Marea Mamă acvatică. Gângurirea cuvântului „Mama". Presiune semantică asupra semiologiei limbajului. Mama Lousine și aquaster-ul alchimiștilor. Mercur-ul protoplast. „Stella Maris". Genealogia mélusiniană.

Marea Mamă telurică. Mediu înconjurător general. Săparea pământului și izvoarele. Patria. Brazda vaginală.

Cultul romantic al femeii. „Geniile feminine": Brentano, Novalis și Tieck. Izomorfism feminoid la poeții romantici. Poe și Lamartine. Femeia și unda la suprarealiști. Datele psihopatologiei. De la cealaltă față la intim 222–231

II. SIMBOLURILE INTIMITĂȚII 231–258

Mormântul și odihna. – Eufemizarea morții. Morminte și leagăne. Sarcofag și crisalidă. Ritul înhumării. „Camere secrete și frumoase adormite". Necrofilie romantică. Mama și moartea. Claustrarea și insularitatea. Antifraza morții 231–235

Locuința și cupa. – Izomorfismul recipientelor. De la „Kusthos" la „Kuatos". Caverna. Cripta și bolta. Casa mamă. Locuința antropomorfă. Casa mică în cea mai mare: ungherul. Univers împotriva și univers pentru. Locul intimității.

Centrul paradisiac. Locul sfânt. „Templum". Pădurea sacră. „Mandala" tantrică. „Mandala" și psihologia profunzimilor. Incinta pătrată și incinta circulară. Ubicuitarea centrului.

Corabia și barca. Polivalența simbolică a navei. Luntrașul funebru. Arca. Nautilus și confortul nautic. Nacela lamartiniană. Automobilul și rulota.

Gulliverizarea recipientului. Sacul. Sfântul Christophe și Sfântul Nicolae. Cochilia. Oul cosmic. Vasul. Izomorfismul Graal-ului. Cupe și cazane liturgice. Vasul sacru microcosmic. Vasul și stomacul. De la recipient la conținut 235–248

Alimente și substanțe. – Substanțialismul alimentar. Substanța ca intimitate. Migdala și beția.

Laptele, aliment arhetip. Laptele matern. Mamelele mistice. Zeița polimastă. Culturi și alimentație. Laptele și mierea. Băutura sacră. Soma. Vinul cosmic. „Apele vii". Băutul ritual și comuniunea prin îmbătare.

Aurul alimentar. Aurul contra aurului. Sarea, aurul și sucul. Cvintesențe chymice. Excrementul prețios. Avariția și realismul. Lutul și noroiul. Aurul rinului. *Regimul Nocturn* al aurului și *Regimul Diurn* al spadei. Antinomia dumeziliană: sabini și romani.

Schița unui infern inversat. Indulgența nocturnă. Noaptea nu e polemică 248–258

III. STRUCTURILE MISTICE ALE IMAGINARULUI 258–267

Alegerea termenului mistic. Structuri mistice și sindroame glishromorfe.

Prima structură: dedublare și perseverație. Testul Rorschach și tipurile ixoide. Perseverență și „vâscozitate a temei". Fidelitățile lui Van Gogh.

A doua structură: vâscozitatea elementelor reprezentative. Tema podului la Van Gogh. Frecvența verbelor. Vâscos și cosmic.

A treia structură: senzorialitatea reprezentărilor. Aptitudinea intuitivă. Datele testului Rorschach. Scriitura picturală a lui Van Gogh ca „răspuns culoare".

A patra structură: minuție și miniaturizare. Microcosmicizare literară. Van Gogh și „subiectele mici". „Kwa chô". Arta peisajului ca gulliverizare. „Ikebana". Peisajul mistic al picturii extrem-orientale. Rezumat: cele patru structuri. De la cupă la dinar 258–267

Note 267–282

Partea doua

DE LA DINAR LA BASTON

I. SIMBOLURILE CICLICE 283–321

Stăpânirea timpului. – Stăpânire prin repetare, stăpânire prin progres. Dinarul și bastonul. Mituri și scheme ciclice și progresiste.

Ciclul lunar. – Dublarea și repetarea. Calendarul. Întoarcerea anuală. Cvadripartiția calendarului în vechiul Mexic. Fazele lunii. Aritmologia. Trei și patru. Divinități plurale. Triada sacră. Trinitate și tetranitate. „Coincidentia oppositorum". Bi-unitatea. Ianus.

Androginul. Divinități hermafrodite. Emasculare rituală. Integrarea negativului. Satana, îngerul negru. Viziunea ciclică a lumii. Schimbarea 283–295

Drama agro-lunară. – Ciclul vegetal și ciclul lunar. Izomorfismul Pământului mamă și al lunii. Virtutea celor simple. Metamorfoza vegetală. Universalitatea astrobiologiei.

Patimile Fiului. Fiul și androginul. Fiul mediator. Izomorfismul mediatorului, al mesiei, al cuplului și al triadei după Lévi-Strauss. Hermes-Trismegistul. Produsul căsătoriei chymice. Mercur și diavolul. Mitul alchimic. Cel de două ori născut. Confirmare romantică.

Inițierea. Misterele lui Isis. Mutilarea inițiatică. Sfâșiere, castrare, flagelare. Dumnezeul infirm.

Jertfa. Ritualul sacrificial al zeului porumbului. Eufemizări carnavalești. Litotă și antifrază lingvistică. Esența mercantilă a jertfei. Jertfa, dublă negare a morții. Jertfă și dominare a timpului.

Orgia. Haos și potop. Sărbătoarea, izomorfismul lunar 295–308

Bestiarul lunii. – Eufemizarea bestiarului. Balaurul și monstrul, simboluri de totalizare. Miraculosul teratologic.

Melcul. Universalitatea simbolismului spiralat. Ursul. Iepurele și mielul. Insecte, crustacee, batracieni și reptile. Crisalida. Scarabeul și broasca.

Simbolul ofidian. Năpârlirea și „ouroboros"-ul. Șarpele cosmic. Șarpele cu pene. „Nâga". Stăpânul apelor și al fecundității. Șarpele falic. „Kundalinî". Fiara chtoniană. Epifania ofidiană a timpului 308–315

Tehnologia ciclului. – Atropos și Klotho. Fus, fuioare și vârtelnițe. Țesătura. Epistemologia țesăturii. Lanțul și urzeala.

Arhetipul Roții. Jocul cu mingea al seminției Maya. Zodiacul. Swastika și triskele. Asimetrie axială și simetrie punctuală. Picturile cosmetice ale seminției Caduveo. Planul satului Bororo.

Jugul și carul. Eufemizarea atelajului. Mitologia cercului 315–321

II. DE LA SCHEMA RITMICĂ LA MITUL PROGRESULUI 321–335

Crucea și focul. – Polisimbolismul crucii. Xiuhtecutli, zeul focului și simbolismul totalizant al crucii mexicane. „Aranî" și crucea. Focul, Fiu al crucii de lemn. Vesta. Focul și fertilitatea. Amnarul prin frecare. Putineiul și polizorul. Schema mișcării de du-te-vino.

Ritm tehnic și ritm sexual. Focul și „nunta chymică". Foc și sexualitate. Supradeterminare ritmică. Stăpân al focului și Stăpân al cântecelor. Ritmul muzical și sexualitatea. Simbolismul tobelor sudaneze. Shiva-Natarâja. Izomorfismul mitic al obiectului ritual de la Lo-Lang. De la produsul arderii la progres 321–329

Sensul pomului. – Bivalența pomului. Arborele vieții. Lemnul de pom. Verticalizarea pomului.

Coloane. Capitelul floral. Pomul fiu și pomul cosmic. Yaggdrasil și Balanza. Pomul antropomorf.

Cei trei pomi și complexul lui Ieseu. Ciclu și progresism. Pomul răsturnat. Mesianismul pomului 329–335

III. STRUCTURI SINTETICE ALE IMAGINARULUI ȘI STILURI ALE ISTORIEI 335–343

Dificultăți: analiza distruge sinteza. Sintonic și „coincidentia oppositorum".

Prima structură: armonizarea contrariilor. Imaginație muzicală. Organizarea generală a contrastelor. Muzica pură ca ideal. Muzica, victorie asupra timpului. Spiritul de sistem. Astrobiologia ca filosofie primordială.

A doua structură: dialectica. Legea contrastului muzical. Dramă și muzică. Forma sonată. Peripeția teatrală și romanescă. Arhetipul patimilor Fiului.

A treia structură: istoria. Ritmica istoriei. Hipotipoza trecutului. Prezentul narațiunii. Istoria ca sinteză. Stilurile istoriei: praxis-ul și fabula. India și Roma.

A patra structură: progresul. Hipotipoza viitorului. Romani, celți, populația maya și semiți. Mesianism și alchimie. Dominarea timpului și accelerarea tehnică a istoriei. Rezumatul celor patru structuri 335–343

IV. MITURI ȘI SEMANTISM 343–359

Povestire mitică și simbolism arhetipal. Critica metodei lui Lévi-Strauss. „Mitemul" e dincolo de limbaj. Densitatea semantică a mitului. Structura mai mult ca simptom decât ca formă.

Diacronism, sincronism și semantism. Izotopia simbolică, singura cheie a sincronismului. Mitul și structura ritmică a muzicii. A povesti și a repeta ... 343–348

Exemplu luat din teza lui S. Comhaire-Sylvain. *Mama apelor* și variantele sale. Redundanța încercărilor mitice. Inversarea nocturnă. Cufundarea și călătoria mitică. Tema micilor recipiente. Tema conținutului alimentar. Basmul *Mama apelor* ca ilustrare a *structurilor mistice* 348–353

Al doilea exemplu: basmul haitian *Domangage*. Lupta Mântuitorului împotriva monstrului teriomorf. Eufemizări ale monstrului. Auxiliarele soteriologice. Revelația secretului. *Domangage* ca ilustrare a *structurilor sintetice*.

Caracterul echivoc al mitului: intermediar între povestire epică sau logică și semantismul simbolului. Mitul, discurs non-rațional. Mitul și ritul. Mitul e înainte de toate înlănțuire sintetică a unor „roiuri" de imagini 353–359

Note 359–377

CARTEA A TREIA
ELEMENTE PENTRU O FANTASTICĂ TRANSCENDENTALĂ

I. UNIVERSALITATEA ARHETIPURILOR 381–398

Regimuri ale imaginarului, semantism al imaginilor. Semnul cărui demers ontologic poate fi acest semantism și regimurile sale? Această filosofie a imaginarului e o „fantastică transcendentală". Obiecție tipologică și obiecție istorică 381–383

Tipuri psihologice și arhetipuri. – Non-coincidența tipologiilor (James, Jung) cu regimurile imaginii. Confuzia termenului „tip". Noțiunea de „atipicalitate" în psihopatologie. Dihotomie a creațiilor fantastice și a caracterului biografic.

Tipuri sexuale și regimuri arhetipale. Teza androginatului: *animus* feminin și *anima* masculină.

Tipologia caracterologică ca și cea a sexelor nu ține seama de alegerea cutărui sau cutărui regim al imaginii 383–387

Arhetipuri și presiuni istorice. – Pedagogia evenimențială. Localizarea regimurilor în istorie. „Clasici și romantici" după Ostwald. Faze idealiste și faze realiste după G. Michaud.

Explicarea fazelor și regimurilor prin refulare. Conflictul generațiilor și conflictul regimurilor de imagini.

Explicarea prin supradeterminare și concordanță a curentelor de opinie: exemplul romantismului.

„Personalități de bază" și segregație lingvistică. Istoria, locul și momentul motivează, dar nu explică. Universalitatea arhetipurilor 387–393

Funcția fantastică. – Critica tezei lui Lacroze: parțialitatea, contradicțiile ei. Funcția fantastică depășește refularea. Critica tezei semiologice a lui Barthes. Lumea plenară a fantasticii, raporturile sale cu creația și invenția, rolul său practic și axiologic 394–398

II. SPAȚIUL, FORMĂ APRIORICĂ A FANTASTICII 398–411

Caracterul nemijlocit al fantasticului. – Contradicții între caracterul nemijlocit și durata concretă. Critica priorității duratei și a timpului la Bergson și la Kant. Durata, noțiune imposibil de gândit. A dura, a întârzia, a păstra. Memoria împotriva timpului. Memoria e de domeniul fantasticii. Amintirea din copilărie. Reminiscență și timp regăsit. Rolul eufemistic al fabulației. Artele ca luptă împotriva putrefacției și împotriva morții. 398–405

Spațiul fantastic și spațiul fizic. – Distanțare eufemistică. Spațiul euclidian e un spațiu imaginar. Spațiul, prietenul nostru 405–407

Proprietățile spațiului fantastic. – Tripla etajare genetică a spațiului după Piaget.

Oculariate și topologie. Mescanilizarea naturală.

Profunzimea și relații proiective. Falsa problemă a celei de-a treia dimensiuni.

Ubicuitate și omogenitate. De la dedublare la non-timp spațial. Similitudini și egalități, participare și ambivalență. Spațiul fantastic ca formă *a priori* a Speranței 407–411

III. SCHEMATISMUL TRANSCENDENTAL AL EUFEMISMULUI 411–418

Categorii, structuri și sintaxă. – Punctele cardinale ale spațiului fantastic și categoriile structurale. Rolul retoricii și al discursului. Retorica, „schematism transcendental" al imaginarului. Puterea de „translatio". Esența retoricii; metafora și modalitățile ei: comparație, metonimie, sinecdocă, antonomază și catahreză 411–414

Antiteza și hiperbola, schematism al structurilor schizomorfe. Stilul lui „în pofida faptului că". Dezvoltarea unui exemplu psihopatologic. Locul hiperbolei și al antitezei. Catharsis-ul artistic. Expresie, desen și sintaxă ... 414–416

Antifraza, schematism al structurilor mistice. Decorarea și atitudinea de perfectibilitate în beletristică. Polisemia inversată. Antilogia și litota. Miniaturizarea în metonimie și sinecdocă 416–417

Hipotipoza, schematism al structurilor sintetice. Repetarea și abolirea timpului. Evocarea sensului muzicii și al istoriei. Varietățile hipotipozei: enalaga și hiperbata. Retorica, formalizare a fantasticului. De la semantic la semiologic 417–418

Note 419–426

CONCLUZIE

Reabilitarea fantasticii și a domeniilor sale. Ceea ce place în mod universal fără concept și ceea ce valorează în mod universal fără motiv. Adevărul specific al fenomenului uman. Onoarea poeților.

Demistificare și mituri. Exclusiva schizomorfă a timpului nostru. Cultul obiectivității. Antinomia demitizării. Inalienabila poezie.

Pentru o pedagogie și o știință a fantasticii. Realizare simbolică, terapeutică a visului în stare de veghe. Realizarea retoricii și a studiilor literare.

Imaginarul ca marcă a vocației noastre ontologice. Cogito-ul eufemic în raport cu alienările. Orfeu și Iason 427–432

Note 433

POSTFAȚĂ. Structura, „organon" sau „pleromă"?

de CORNEL MIHAI IONESCU 435

INDEXUL LUCRĂRILOR CITATE 451

TABLA ANALITICĂ DE MATERII 467

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LA EDITURILE IRI ȘI UNIVERS ENCICLOPEDIC AU APĂRUT:

DICȚIONARE:

Academia Română – Îndreptar ortografic, ortoepic și de punctuație (tiraj nou)	44.900 lei
Monica Șildan – Dificultăți ale lexicului limbii franceze	29.000 lei
Oxford – Dicționar de filosofie	69.900 lei
Oxford – Dicționar al sfinților	74.900 lei
Larousse – Dicționar de civilizație iudaică	39.900 lei
Larousse – Dicționar de medicină (tiraj nou)	149.000 lei
Larousse – Dicționar de psihologie (tiraj nou)	49.900 lei
Larousse – Dicționar de civilizație romană	39.900 lei
Mircea Eliade – Istoria credințelor și ideilor religioase	139.000 lei

FILOSOFIE:

R. Descartes – Principiile filosofiei	75.000 lei
Hegel – Fenomenologia spiritului (tiraj nou)	75.000 lei
Jacqueline Russ – Istoria filosofiei vol. I	34.900 lei
Jacqueline Russ – Istoria filosofiei vol. II	49.900 lei
Jacqueline Russ – Istoria filosofiei vol. III	44.900 lei
Aristotel, Alexandru din Afrodisia, Plotin, Themistius, Averroes, Albert cel Mare, Sf. Toma din Aquino, Singer din Brabant – Despre unitatea intelectului	74.900 lei
Jacques Derrida – Diseminarea	26.900 lei
Marcel Gauchet – Inconștientul cerebral	14.900 lei
Aristotel – Etica nicomahică	37.900 lei
Aristotel – Organon (vol. II)	43.000 lei
Vasile Tonoiu – Meditații și cugetări	22.900 lei

RELIGIE, MITOLOGIE, ȘTIINȚE OCULTE:

Mircea Eliade – Tehnici de yoga	39.000 lei
Alexandru Șafran – Cabala (tiraj nou)	50.000 lei
Jeanne Ancelet-Hustache – Meister Eckhart și mistica renană	17.900 lei
M.D. Chenu – Toma d'Aquino	19.900 lei
Patricia Hidiroglu – Apa divină	16.900 lei
Georges Dumézil – Uitarea omului și onoarea zeilor	26.900 lei
Rudolf Steiner – Încercarea sufletului	39.000 lei
Rudolf Steiner – Misiunea lui Mihail	36.000 lei
Rudolf Steiner – Poarta inițierii	34.900 lei

BABEȘ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

Rudolf Steiner – Manifestările karmei (tiraj nou)	34.900 lei
Marc de Smedt – Tehnici de meditație	22.900 lei
A T Mann – Principiile reincarnării	17.500 lei

LITERATURĂ:

Mircea Eliade – Noaptea de sânziene (tiraj nou)	74.900 lei
Carmen Firan – Candori pedepsite	35.000 lei
Isaac Bashevis Singer – Craiul câmpiilor	22.900 lei
William Shakespeare – Othello	32.900 lei
Kazuo Ishiguro – Amintirea palidă a munților	22.900 lei

CĂRȚI ȘCOLARE:

Istorie pentru examenul de bacalaureat	45.000 lei
Fizică pentru examenul de bacalaureat	56.000 lei
Constanța Bărboi – Limba și literatura română: subiecte cu grad sporit de dificultate pentru bacalaureat, admitere la facultate	19.900 lei
Liliana Babeș – Teste de biologie pentru bacalaureat și admitere la facultate	19.900 lei
I. Georgescu, C. Florea, Teste de matematică pentru examenul de capacitate 2000	39.000 lei
I. Georgescu, C. Florea, Algebra pentru clasa a VIII-a – examenul de capacitate 2000	49.000 lei
C. Bărboi, V. Lișman, M. Popescu – Limba română pentru examenul de bacalaureat 2000	45.000 lei

CĂRȚI PENTRU COPII:

Animelele și lumea lor tainică – Enciclopedie pentru copii varianta cartonată, ediție de lux	105.000 lei
varianta necartonată	59.000 lei
Prietenii mei din pădure (16 pag., 20x26 cm., color 100%)	15.900 lei
Prietenii mei din ogradă (16 pag., 20x26 cm., color 100%)	15.900 lei
Prietenii mei de la munte (16 pag., 20x26 cm., color 100%)	23.500 lei
Prietenii mei din țările calde (16 pag., 20x26 cm., color 100%)	23.500 lei
Robin Hood (24 pag., 22,5x30 cm, color 100%)	24.500 lei
Cei trei muschetari (24 pag., 22,5x30 cm, color 100%)	24.500 lei
Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte (16 pag., 22,5x30 cm, color 100%)	22.500 lei
Ali Baba și cei patruzeci de hoți (8 pag., 17x24 cm, color 100%)	13.900 lei

3936/2000
B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Croitorașul cel viteaz (8 pag., 17x24 cm, color 100%)	13.900 lei
Sindbad Marinarul (8 pag., 17x24 cm, color 100%)	13.900 lei
Fluierul fermecat (8 pag., 17x24 cm, color 100%)	13.900 lei
Jack și vrejul de fasole (8 pag., 17x24 cm, color 100%)	13.900 lei
Piele de măgar (8 pag., 17x24 cm, color 100%)	13.900 lei
Prințul fermecat (8 pag., 17x24 cm, color 100%)	13.900 lei
Alice în Țara Minunilor (8 pag., 17x24 cm, color 100%)	13.900 lei
Cei trei purcelușI (16 pag., 22,5 x 30 cm, color 100%)	24.500 lei
Hänsel și Gretel (16 pag., 22,5 x 30 cm, color 100%)	24.500 lei
Stăpâna ninsorii (16 pag., 22,5 x 30 cm, color 100%)	24.500 lei
Scufița Roșie (16 pag., 22,5 x 30 cm, color 100%)	24.500 lei
Frumoasa din pădurea adormită (16 pag., 22,5 x 30 cm, color 100%)	24.500 lei
Prâslea cel voinic și merele de aur (16 pag., 22,5 x 30 cm, color 100%)	24.500 lei
Jack și vrejul de fasole (16 pag., 22,5 x 30 cm, color 100%)	24.500 lei

PSIHOLOGIE:

R. Mucchielli – Fața omului și caracterul	54.000 lei
Vicenzo Nestler – Telepatia	45.000 lei
Théodule Ribot – Atenția și patologia ei	24.900 lei
Descartes – Tratat despre sentimente	34.900 lei
J.-D. Nasio – Conceptele fundamentale ale psihanalizei	34.900 lei
Ion Mânzat – Psihologia creștină a adâncurilor: Dostoievski contra Freud	30.000 lei

Comandând prin poștă o carte apărută la una din editurile
IRI sau UNIVERS ENCICLOPEDIC
obțineți o reducere de:

15%

Pentru comenzi cu o valoare mai mare de 150 000 lei obțineți o reducere de:

20%

Costul expedierii prin poștă e suportat de editură.
Adresa: CP 33-2, București, România
Tel.: (401) 224 32 86, 222 54 20, 222 53 52; Fax: 224 32 86

50.000 lei

329 - pomul

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COLECȚIA MENTOR

Colecția *Mentor* își propune să promoveze o nouă „paidee" în care, după atâtea descentrări și exorbitări, Logosul redobândește eminența poziției și funcțiilor lui. Din lăuntrul lor, el va prezida, netulburat, febrilitatea „textuală" a araniilor care nu încetează de a legitima sistemul în „afara" căruia pretind că se situează. Să nu fi aflat ei, oare, că Atena însăși a inventat tehnica țesutului și a inițiat-o pe „frigiana" Arahne? Sau să fi uitat, printr-o stranie, dar plină de talc (și demnă de „inchiziție") amnezie că zeița este fiica partenogenetă a Logosului?

CORNEL MIHAI IONESCU

Cartea lui Gilbert Durand este o lucrare clasică a antropologiei europene și, primind confirmări de la alte discipline umaniste, se situează în centrul dezbaterii de idei referitoare la imaginar din ultimele decenii.

„Funcționarea" imaginarului este descrisă de gânditorul francez prin analiza unui repertoriu de imagini esențiale ale omenirii și clasificarea lor într-un regim diurn și un regim nocturn, în vederea unei arhetipologii generale.

Profesor emerit de antropologie culturală și de sociologie la Universitatea din Grenoble. Gilbert Durand a pus bazele, împreună cu Léon Cellier și Paul Deschamps, unui „Centru de cercetări asupra imaginarului".

Coperta I reproduce: GUSTAVE MOREAU, *Inorogii* (fragment)
Coperta IV conține sigla colecției: SALVADOR DALÍ, *Capul zeiței Atena*

BCU IASI - UNIVERSITY LIBRARY